



MUSIK – IDENTITÄT – RAUM

PERSPEKTIVEN AUF DIE ÖSTERREICHISCHE
MUSIKGESCHICHTE

böhlau

GERNOT GRUBER
BARBARA BOISITS
BJÖRN R. TAMMEN (HG.)



Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge

Band 27

Herausgegeben von
Gernot Gruber

Gernot Gruber · Barbara Boisits · Björn R. Tammen (Hg.)

MUSIK – IDENTITÄT – RAUM

Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar

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

© 2021 Böhlau Verlag Ges.m.b.H. & Co. KG, Wien, Zeltgasse 1/6a, A-1080 Wien
Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Umschlagabbildung : Daniela Seiler, Wien, unter Verwendung eines Chorbuchfragments aus
Zwettl (© Zisterzienserstift Zwettl, ohne Signatur) und einer Flugschrift gegen die Liguorianer
(© Wienbibliothek im Rathaus, Ra-732)
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Korrektur : Sara Alexandra Horn, Düsseldorf
Satz: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21915-6

INHALT

Gernot Gruber / Barbara Boisits / Björn R. Tammen	
Vorwort	7
Gernot Gruber	
Einführung	9
Alexander Rausch	
Raum I: Das Dezennium 1430/40 – eine Zäsur in der Musikgeschichte Österreichs?	39
Elisabeth Theresia Hilscher	
Raum II: Wandel und Kontinuität. Zur Rolle von Musik in den habsburgischen Ländern um 1740	81
Barbara Boisits	
Raum III: Das Revolutionsjahr 1848 im Wiener Musikleben	141
Stefan Schmidl	
Raum IV: 1945–1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit	187
Björn R. Tammen	
„MusikBildIdentitäten“ – Sondierungen eines Musikikonographen zwischen Basler Planetenbuch und Wiener Gemeindebau	221
Autorinnen und Autoren	289
Register	293

Gernot Gruber / Barbara Boisits / Björn R. Tammen

VORWORT

Der vorliegende Band bildet den Abschluss des zwischen 2007 und 2013 an der vormaligen Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften – jetzt Abteilung Musikwissenschaft am Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage – verfolgten Forschungsschwerpunkts *Musik – Identität – Raum*. Aus verschiedenen Gründen hat sich das ursprünglich bereits für Herbst 2015 geplante Erscheinen verzögert. Es ist den Herausgebern eine angenehme Pflicht, allen Beteiligten, vor allem aber auch dem Böhlau Verlag, vertreten durch Johannes van Ooyen und Viktoria von Wickede, für Langmut und Verständnis herzlich zu danken. Wir legen nunmehr den Band in dem Bewusstsein vor, dass die Frage nach der identitätsstiftenden Rolle von Musik in politischen Krisen- und gesellschaftlichen Umbruchszeiten von ungebrochener Aktualität ist. In behutsamer kulturwissenschaftlicher Grundierung konzentrieren sich die Darstellungen auf vier Fallstudien zum Dezennium 1430/40 als Epochenwende, zu Wandel und Kontinuität in der Zeit um 1740, zu den musikalischen Manifestationen der Revolution von 1848 sowie Identität und Repräsentation in der Musik der Nachkriegszeit 1945–1956. In Verbindung mit einer methodischen Grundlegung einerseits, einem epochenübergreifenden ikonographischen Essay andererseits eröffnen sich neue, facettenreiche Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte.

Gernot Gruber

EINFÜHRUNG

I. AUSGANGSLAGE

Die Erforschung der ‚Musikgeschichte Österreichs‘ ist in Detailstudien wie in umfassenden Projekten weit fortgeschritten. Ein dreibändiges Gemeinschaftsunternehmen der österreichischen Musikwissenschaft von 1995¹ ebenso wie die 1988 erschienene einbändige Darstellung von Rudolf Flotzinger² geben einen Überblick. Sie zeigen aber auch die Probleme einer linearen Geschichtsschreibung mit einem Gegenstand wie ‚Österreich‘, der schon in seiner territorialen Zusammensetzung eine sehr bewegliche historische Entwicklung nahm. Der Notwendigkeit einer Begriffsbestimmung von ‚Österreich‘ entgeht auch die (ebenfalls von Rudolf Flotzinger initiierte und geleitete) Arbeit an dem *Oesterreichischen Musiklexikon*, nun in einer Online-Version,³ nicht, wenngleich mithilfe einer Partialisierung des Ganzen in Einzelartikel viel leichter auf die Unterschiedlichkeit historischer Zeiten und Räume eingegangen werden kann.

Diese größere historiographische Beweglichkeit durch Partialisierung nützte auch, wenngleich in anderer Weise, das Projekt *Musik – Identität – Raum*, das mit dem vorliegenden Band zu seinem Abschluss kommt. Die Idee war, eine neue Perspektive sozusagen zwischen linearer ‚Erzählung‘ der Musikgeschichte und Lexikonarbeit zu suchen. So bot sich an, einzelne historische Phasen auszuwählen, sie jeweils auf einen Geschehniskern zu fokussieren, dann zu sehen, was sich im Kern verdichtet, was auf sein Entstehen synchron und diachron einwirkt und wie sehr seine Wesensmerkmale weiterwirken oder später eben nicht als potentieller Impuls aufgegriffen werden. Dabei war uns von vornherein klar, welche ‚neuen‘ Probleme entstehen: Die jeweilige Spezifik der auszuwählenden Phasen mit ihren vielfältigen Schichtbildungen und Zusammenhängen nach außen und im Inneren galt es historisch adäquat zu erfassen.

-
- 1 RUDOLF FLOTZINGER/GERNOT GRUBER (Hgg.), *Musikgeschichte Österreichs*, 3 Bde., Wien/Köln/Weimar 1995 (2., erweiterte und stark überarbeitete Auflage der zweibändigen Erstausgabe, Graz u. a. 1977–79).
 - 2 RUDOLF FLOTZINGER, *Geschichte der Musik in Österreich zum Lesen und Nachschlagen*, Graz u. a. 1988.
 - 3 DERS. (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon*, 5 Bde., Wien 2002–06; Online-Ausgabe: <<http://www.musiklexikon.ac.at>>, 30.04.2015.

sen – doch waren übergreifend gültige Kategorien anzuerkennen, um nicht in einem Sammelsurium einzelner Baustellen zu landen. Eine weitere Gefahr bestand darin, die Fokussierung auf einen Geschehniskern so weit zu treiben, bis dieser als Objekt erstarrt und sich als gleichsam höherer Wert von seinen historischen Zusammenhängen abhebt oder gar löst. Hier war also darstellerisches Fingerspitzengefühl von jeder Autorin und jedem Autor gefordert.

Außerdem war von vornherein darauf zu achten, dass die jeweilige Spannung zwischen einem Geschehniskern und den diachronen Entwicklungen zu ihm hin und über ihn hinaus in einen latent mitschwingenden Zusammenhang von österreichischer und, weiter gefasst, europäischer Geschichte, von allgemein politischen, sozialen und kulturellen Tendenzen und speziell der Musikgeschichte Österreichs gestellt wird. Wir haben zunächst in unseren Diskussionen nicht von ‚Räumen‘ – wie im Projekttitel vorgegeben – gesprochen, vielmehr bürgerte sich der Terminus ‚Schnittstelle‘ ein. Das zeigt, wie sehr sich unser Interesse auf das ‚Einschneidende‘ im Wandel der dann gewählten vier Phasen richtete. Dies hat sich im Laufe unserer Arbeit sehr relativiert bzw. unser Gegenstand wurde zu einem sehr viel komplexeren und offeneren Gebilde. Um aber doch etwas Markantes dieser Phasen für den weiteren Zusammenhang begrifflich erfassen zu können, lag ein vergleichender Blick auf die Theorie der Geschichtsschreibung nahe. Dabei erschien uns der Begriff „Sattelzeit“⁴ von Reinhart Koselleck als besonders geeignet. Er ist freilich unterschiedlich stringent anzuwenden (→ HILSCHER, S. 84 ff.). Koselleck hatte damit zunächst die Zeit um 1800 mit einem vielschichtigen Wandel, nicht zuletzt im allgemeinen Geschichtsverständnis, im Auge. Wir wählten aber gerade diesen Zeitraum nicht als Gegenstand aus. Und bei denen, die wir auswählten, zeigten sich Merkmale einer Sattelzeit unterschiedlich stark ausgeprägt. So bewegten wir uns schließlich doch auf eine Gültigkeit des Begriffes ‚Raum‘ zu.

Zu bedenken ist – gerade bei einem durch etliche Jahre laufenden Projekt – die simple Tatsache, dass sich das Konzept, so wie es als Arbeitsgrundlage diente, weiterentwickelte: sozusagen im Inneren durch die persönlichen Präferenzen, konkreten Erfahrungen mit dem Gegenstand und Diskussionen unter den Beteiligten, von außen angeregt durch den permanenten Wandel in der Ideen- und Wissenschaftsgeschichte. Als wir 2006 mit der Arbeit begannen, geschah dies in einem bestimmten, heute nicht mehr bestehenden institutionellen Rahmen: Die damalige Kommission für Musikforschung war zusammen mit Forschungseinheiten der Kunstgeschichte, Kulturwis-

4 Erstmals in REINHART KOSELLECK, „Einleitung“, in: OTTO BRUNNER/WERNER CONZE/REINHART KOSELLECK (Hgg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 2004 (Studienausgabe; Erstausgabe 1972), XIII–XXVII.

senschaften und Theatergeschichte sowie sprachwissenschaftlichen Disziplinen Teil eines Zentrums für Kulturforschungen an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Diese Konstellation zeitigte in der konkreten Zusammenarbeit so manche interdisziplinäre Anregung. Zudem legte sie eine Auseinandersetzung mit dem aktuellen Stand der Theorie und der Methoden in den Kulturwissenschaften nahe, an dem wir uns, je nach Bedarf und persönlichem Interesse, orientieren konnten. Das hieß: gegen ein Fortschrittsparadigma und für das Aufzeigen von Diskontinuitäten, für konstruktivistische Ansätze und ein gesteigertes Interesse an Repräsentation und Gedächtnisforschung, an Symbolen, Diskursen und Selbstzuschreibungen. Nicht zuletzt geht es um eine Dekonstruktion von Begriffen und Vorstellungen, die sich in bestimmten historischen Phasen verfestigt hatten. Doch kulturwissenschaftliche Impulse, die sich durchsetzen und geradezu zur intellektuellen Mode werden, tendieren ihrerseits zu einem Eigenleben und finden dann selbst Kritik. Akzente verschieben sich, andere Perspektiven treten hervor. So werden heute wiederum neuartige Impulse spürbar. Sie sind vorderhand in der Literaturwissenschaft deutlicher als in der Musikwissenschaft erkennbar. Klaus-Michael Bogdal etwa weist 2013 nachdrücklich darauf hin, dass Literatur von „Phänomenen des Ungenauen“ durchzogen sei.⁵ Er bezieht sich auf das bereits 2004 erschienene Buch *After Theory* von Terry Eagleton, in dem von einem Ende des „goldenen Zeitalters der Kulturtheorie“ die Rede ist.⁶

Die methodische Ausrichtung unseres Projekts lag sozusagen davor. Aber wir sollten doch wissend mit diesen aktuellen Herausforderungen umgehen. Sicherlich nützt bereits die Warnung, sich nicht zu sehr in einem ‚Schärfungswahn‘ zu verstricken. Gleichwohl sind praktikable ‚Denkfiguren‘ nötig, um die Fülle an jeweils speziellen sowie ausgreifend vergleichenden Beobachtungen ordnen zu können. Hier ist nun wieder ein Seitenblick auf die Geschichtswissenschaft und deren aktuelle Probleme angebracht. Diese ergeben sich besonders in den Versuchen, die Begriffe von ‚Globalisierung‘ und ‚Moderne‘ sowie deren Aufeinandertreffen methodisch zu bewältigen. Wenn sie auch nicht unseren Gegenstand unmittelbar betreffen, sind die Lösungsstrategien in Forschungen zur Neuesten Geschichte für uns doch anregend. Der prominente Konstanzer Historiker Jürgen Osterhammel hat 2015 in einem kritischen Kommentar zur „Globalifizierung“ aus dem einschlägigen wissenschaftlichen Schrifttum sechs bevorzugte Denkfiguren herausgestellt: „Expansion“ – „Zirkulation“ – „Vernetzung“ – „Verdichtung“ – „Standardisierung“ – „Asymmetrie“. Er

5 KLAUS-MICHAEL BOGDAL, „Anleitung zum Erlernen des Ungenauen. Die Leistung ‚weicher‘ Theorien in den Geisteswissenschaften“, in: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 6/1 (2013), <<http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/klaus-michael-bogdal-anleitung-zum-erlernen-des-ungenauen>>, 30.04.2015.

6 TERRY EAGLETON, *After Theory* (Penguin Books: Culture), London 2004.

schätzt „Netz oder Netzwerk“ als die „analytisch ergiebigste Denkfigur“ und betont: „Räumlich ist das Netz durch drei Unterscheidungen komplexer strukturiert als der Fließkreislauf: Verbindungen vs. leere Zwischenräume, Zentren vs. Peripherien [...], hierarchisch höhere Netze von größerer Reichweite vs. lokale Netze.“⁷ Für die Praxis unserer ‚Raum‘-Befunde und besonders für den vorliegenden Versuch, hieraus ein vergleichendes Fazit zu ziehen, liefert insbesondere die der Vernetzung geeignete Ansätze.

2. GRUNDBEGRIFFE

Die Wahl der Begriffe ‚Identität‘ und ‚Raum‘, die dem der ‚Musik‘ im Projekttitle zugesellt wurden, erfolgte aufgrund von deren Aktualität im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Heute ist die Diskussion um beide Begriffe weit fortgeschritten, zumindest im Falle von ‚Identität‘ ist die hoffnungsfrohe Erwartung, einen Hebel für neue Einsichten in sozialgeschichtliche Zustände gefunden zu haben, nunmehr nicht frei von Zweifeln, die ihrerseits zu Korrekturen an bisherigen theoretischen Bestimmungen geführt haben. Überhaupt scheint die gegenwärtige Suche nach neuen Wegen von anderen Hoffnungen auf Erkenntnis getragen zu sein: weniger auf die fokussierende Bestimmung basaler Begriffe als auf deren Verflüssigung und komplexe Vernetzung setzend.

Für die Projektdurchführung, ebenso für die Zusammenfassung von Ergebnissen im vorliegenden Band war viel an Pragmatik nötig. Sie beginnt schon mit dem Anerkennen eines äußeren historischen Rahmens. Völlig unmöglich wäre es gewesen, einen innermusikalischen, kompositions- oder gattungsgeschichtlichen Verlaufsraster über die einzelnen ‚Räume‘ hinweg zu bauen. In Anbetracht der so wechselvollen Geschichte dessen, was man ‚Österreich‘ nennt – und was nach einer durch Jahrhunderte reichenden Herrschaft der Habsburger neben dem heutigen Österreich auch andere Bereiche Zentraleuropas betrifft –, ist doch ein allgemein politischer, vor allem kultureller Rahmen am besten geeignet, den nötigen Außenhalt zu geben. Warum aber wählten wir lediglich vier historische Phasen für unsere Projektarbeit? Allein von der Menge her wäre eine für die Musikgeschichte Österreichs einigermaßen repräsentative Streuung von ‚Räumen‘ nicht bewältigbar gewesen. Willkürlich erfolgte die Wahl aber auch nicht. Unter pragmatischen Überlegungen wurden bewusst jene historischen Phasen beiseitegelassen, die aufgrund der ihnen zuerkannten Bedeutung

7 JÜRGEN OSTERHAMMEL, „Globalifizierung. Denkfiguren der neuen Welt“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 9/1 (2015), 5–16, 13.

als ‚überforscht‘ gelten bzw. von anderen Projekten und Institutionen intensiv untersucht werden. Dies gilt besonders für die sog. Wiener Klassik und die Musik der Wiener Moderne. Auch für Studien zu den zahlreichen und vor allem in Wien schaffenden ‚großen‘ Komponisten vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart trifft Ähnliches an vorhandenen institutionellen Verankerungen zu. Ausgewählt wurden bisher seitens der Musikwissenschaft weniger erforschte Umbruchsphasen, wie sie sich in der politischen und kulturellen Geschichte Österreichs darstellen. Es geht also nicht um ‚Highlights‘ innermusikalischer Entwicklungen, vielmehr interessiert uns, ob, wie und in welcher Intensität ein Wandel in der politischen und sozialen Geschichte sich auf die Kultur und speziell auf Musik und Musikleben auswirkte. Dabei war uns klar, dass wir auch politische ‚Ereignisse‘ nicht einfach als unverrückbare Bezugsgrößen nehmen dürfen, vielmehr ihre Prozessualität und ihren rezeptionsgeschichtlichen Stellenwert durchaus kritisch betrachten müssen, um nicht bei einer zu simplen Auffassung von ‚Kontextualität der Musik‘ stehen zu bleiben.

Kurz gesagt, geht es um folgende vier Zeitabschnitte bzw. Ereignisse: die kurze Regierungszeit von Albrecht II. (1437 König von Böhmen und Ungarn, 1438 deutscher König, † 1439); den Wechsel von der Regentschaft Karls VI. zu der Maria Theresias (1740); die Revolution von 1848; die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg (von 1945 bis zum Staatsvertrag 1955 bzw. dem Mozartjahr 1956). Die Darstellung dieser vier Phasen wird um einen musikikonographisch ausgerichteten Beitrag mit einer ganz eigenen Sichtweise auf die über bildliche Darstellungen von Musik vermittelten ‚MusikBildIdentitäten‘ ergänzt.

Zum Umgang mit den drei Titelbegriffen ‚Musik‘, ‚Identität‘ und ‚Raum‘ gehören auch Strategien für ihr Wechselverhältnis. Musik ist eine sehr bewegliche, als erklingendes Phänomen leicht irritierbare Kunstform. Zu einem fassbaren Gegenstand und zu einer vom Zeitablauf sich befreienden Betrachtungsweise gelangt ein Rezipient erst anhand eines Notentextes und/oder einer Tonträger-Aufnahme. Beide Gegenstandsformen geben ein notgedrungen unvollständiges oder interpretierendes Abbild des erklingenden Phänomens. Selbst wenn es beabsichtigt wurde, kann ein Tonträger nur die Illusion des Live-Ereignisses einer immer einzigartigen musikalischen Interpretation erzeugen. Dieses Faktum bringt methodische Probleme für jede Theoriebildung mit sich. Musik erscheint von ihren Voraussetzungen her der vorhin erwähnten Tendenz zur Verflüssigung grundlegender Begriffe entgegenzukommen. Da es jedoch Ziel dieses Beitrags ist, durch Vergleich der vier gewählten ‚Räume‘ ihre Unterschiede zu bestimmen, wird einmal mehr ein pragmatischer Weg der beste sein. Auf der einen Seite werden aus dem reichen Angebot an Theorien zu den beiden Begriffen ‚Raum‘ und ‚Identität‘ für einen beweglichen Kunstbereich wie den der Musik möglichst

geeignete Theorieansätze hervorzuheben sein. Auf der anderen Seite wird doch ein Rastrieren an ‚Schichten‘ und hierzu passenden Begriffen immerhin so fest zu konstruieren sein, dass sie als Vergleichsschablone taugen kann.

2.1 Zu Begriff und Theorie von ‚Raum‘

Es ist auffällig, dass erst seit kurzem in der Musikgeschichtsschreibung ausdrücklich von ‚Räumen‘ gesprochen wird.⁸ Raum ist ein plastischer Begriff, der die Vorstellung von etwas Umfassendem evoziert, mag auch dessen Inhalt ein beziehungsreiches Konglomerat von einzelnen Phänomenen, welcher Art auch immer, sein. Die in der historischen Musikwissenschaft als Betrachtungsgegenstand bevorzugte schriftlich fixierte Kunstmusik und deren gesellschaftliche Relevanz führten zu einem sehr eingeschränkten Bild von historischen Verläufen. In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich das Untersuchungsfeld für die Musik und andere Zeitkünste durch den Akzent auf deren Performanz und Performativität sehr erweitert. Zudem haben aktuelle ästhetische Diskussionen um den Werkbegriff auch den Blick der Historiker auf Werke vergangener Zeiten von der Geschlossenheit einer ‚Komposition von letzter Hand‘ zu einer prozessualen Offenheit im Umgang mit der kompositorischen *res facta* verändert. Für solch einen gewandelten Blick auf bestimmte historische Phasen eignet sich die Vorstellung von ‚Räumen‘ besser als die eines Entwicklungstelos. Besonders das Kapitel zu Musik und Musikleben rund um das Revolutionsjahr 1848 mag dabei verdeutlichen, wie sehr eine traditionell die Produktion von Kunstmusik bevorzugende Sichtweise ihren Gegenstand in seiner Vielfalt selektiert und damit letztlich abwertet, ja den Erscheinungen eines polyfunktionalen Musiklebens überhaupt nicht gerecht werden kann.

Zu einer ‚Theorie des Raums‘ ist viel geschrieben worden. Für eine theoretische Grundlegung erscheint in Hinblick auf künstlerische Gegenstände die ‚Feldtheorie‘ von Pierre Bourdieu besonders geeignet zu sein.⁹ Sein Ansatz ist ein soziologischer mit auch auf Kunst, allerdings speziell auf die französische Literatur des späteren 19. Jahrhunderts ausgerichteten Zuspitzungen. Dies passt auch gut zu unseren Vorgangsweisen. Bourdieu sieht ‚Feld‘ bzw. ‚Raum‘ als einen „Ort von Kräften und nicht nur Sinnverhältnissen“ und betont die Dynamik in den Prozessen. Ein sozialer „Raum der Stellungen“ ist für Bourdieu ein Raum von Differenzen, von Akteuren mit verschiedenen Wegen und Zielen. Ihre Beziehungen zueinander haben Vergangenheit

8 NINA NOESKE, „Musikwissenschaft“, in: STEPHAN GÜNTZEL (Hg.), *Raumwissenschaften* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1891), Frankfurt am Main 2009, 259–273.

9 PIERRE BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main 1999 (frz. Erstausgabe 1992).

sowie Zukunftserwartungen zur Voraussetzung; sie verdichten und strukturieren sich durch die Konkurrenz der Akteure um soziale Positionen und führen zu „relativen Positionen zueinander“. Des Weiteren spricht er einen „Raum der Möglichkeiten“ an, in dem er Zwänge und Chancen für künstlerische Strategien versammelt. Ein dritter ‚Raum‘ ist der der „Werke“, in den die Diskurse über künstlerische Positionen, stilistische Differenzen etc. gehören. Wichtig nimmt Bourdieu das Konzept einer relativen Autonomie der Kunst von ökonomischen, politischen, religiösen und institutionellen Zwängen. Stärker als Bourdieu sollten wir uns den weiträumigen Vernetzungen widmen, wie sie in Musik und Musiktheorie gegeben sind. Um den solcherart für die vier Zeitabschnitte erhobenen ‚Raumbefunden‘ auch terminologisch Rechnung zu tragen, wird im Folgenden von ‚Raum I‘, ‚Raum II‘ etc. gesprochen, damit gleichsam die Zeit im Raum gelesen.¹⁰

2.2 Kollektive und individuelle ‚Identitäten‘

Der Begriff der ‚Identität‘ ist heutzutage bis in die Alltagssprache hinein omnipräsent. Doch erst Mitte des 20. Jahrhunderts hat ihn der Psychoanalytiker und Kulturanthropologe Erik H. Erikson in die wissenschaftliche Diskussion eingeführt. Sein intensiver Gebrauch in diversen Disziplinen und Denkrichtungen führte zu einer Unübersichtlichkeit in seinen Inhalten, jüngst auch zum Verdacht, er sei zur bloßen ‚Leerformel‘ geworden.¹¹ Um Klärung bemüht sich das kürzlich auch in deutscher Übersetzung erschienene Buch des französischen Philosophen Vincent Descombes, *Die Rätsel der Identität*.¹² Descombes unterscheidet – wie viele andere Autoren vor ihm – zwischen subjektiver Identität und verschiedenen Modellen kollektiver Identität. Darüber hinaus schlägt er eine sehr feinsinnige Differenzierung zwischen nominaler und realer, buchstäblicher und wahrer, faktischer und normativer Identität vor. Sie im Auge zu behalten, ist wichtig – ob sie bei einem Medium wie erklingender oder gar historisch ferner Musik ausreichend griffig gemacht werden kann, bleibe dahingestellt.

Musik wirkt nicht nur auf ein Kollektiv von Rezipienten, sondern ihr Hören ist gerade bei tieferem Eindringen ein ausgesprochen individueller Prozess, vielleicht noch mehr, aber jedenfalls in anderer Weise als das Hören und Lesen von Wortsprache oder das Betrachten von Bildern. Hier ergibt sich ein schwieriges Feld für die Forschung. Umso erstaunlicher ist es, wie sehr heutzutage der Begriff der ‚Individualität‘

10 Vgl. KARL SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (Fischer Taschenbücher), 4. Auflage, Frankfurt am Main 2011.

11 Vgl. PETER STACHEL, „Identität: Genese, Inflation und Probleme eines für die zeitgenössischen Sozial- und Kulturwissenschaften zentralen Begriffs“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 87 (2005), 395–425.

12 VINCENT DESCOMBES, *Die Rätsel der Identität*, Berlin 2013.

in Hinblick auf Identität diskutiert wird. Descombes setzt hier zu einer radikalen Kritik an. Es fällt auf, dass Erikson in den 1960er Jahren bewusst eine strenge Definition von ‚Identität‘ vermied. Der Grund liegt wohl darin, einer Entscheidung zwischen zwei polaren Möglichkeiten auszuweichen: Entweder sieht man im Individuum eine lebenslange Integrationsleistung, um zu dem zu werden, was man ist (Sichselbstgleichheit).¹³ Gegen solch eine Fokussierung wenden sich die ‚Interaktionisten‘ in den Sozialwissenschaften, die solch eine Selbstbezüglichkeit in den sehr vielfältigen gesellschaftlichen Anforderungen der Moderne, hart gesagt, dem Verdacht des Pathologischen aussetzen und stattdessen uns Individuen heute in einer ‚pluralen‘ Identität finden. Das klingt nach Offenheit, vielleicht sogar Toleranz – aber nach Descombes auch nach Geschichtslosigkeit und Unverbindlichkeit. Deshalb visiert er ein Sowohl-als-auch an, über dessen Profil doch wieder das Individuum entscheidet: „Das Individuum definiert sich, indem es erklärt, was in seinen Augen zu seiner Identität gehört. Aber das, was zu seiner Identität gehört, zu dem gehört es auch selbst.“¹⁴

Für unser Projekt stellt sich also die Frage, wie weit wir uns auf den Komplex kollektiver Identitäten beschränken und wie sehr wir Individualität mit all ihrer ‚dynamischen Doppelbödigkeit‘ bei der Gestaltung unserer ‚Raum‘-Bilder einbeziehen. Letzteres wird unvermeidlich, sobald in Kunst und künstlerischer Tätigkeit von Individuen über ihren funktionalen Einsatz für irgendwelche kollektiven Identitäten hinaus ein Streben nach Eigenwert der Kunst und nach autonomer Identität des Künstlers unverkennbar in Erscheinung tritt (was wohl Bourdieu in seinen Überlegungen zu einer relativen Autonomie von Kunst im Auge hatte). Dieses Problem gilt offensichtlich nicht nur für die ‚Moderne‘. Auch Künstler des 15. Jahrhunderts (sogar schon davor, wie etwa der Dichter-Komponist Guillaume de Machaut) strebten danach, ihre Individualität auszuprägen und in ihrem Auftreten sowie in der schriftlichen Darstellung ihrer Werke zu stilisieren, durchaus mit hörbarem und rezeptionsgeschichtlich wirksamem Erfolg. Offen bleibt dann, wie sehr sich ein Musiker bzw. eine Gruppe von Musizierenden in eine Tradition, in einen Entwicklungsfluss, ihn mitgestaltend, hineinbewegt oder sich ihm entzieht, kreativ einen ‚neuen Weg‘ erkundet. Die Entscheidung darüber kann nur für die jeweilige historische Konstellation getroffen werden, und das scheint ein wichtiger Hebel zum Erfassen der künstlerischen Spezifik eines ‚Raumes‘ zu sein.

Doch es erscheint nicht sinnvoll, von dieser Perspektive auf eine relative Autonomie von Kunst aus die Struktur eines ‚Raumes‘ zu errichten und gleichsam nachträglich die historisch Handelnden beim Umgang mit alten und neuen kollektiven

13 ERIK H. ERIKSON, *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt am Main 1966 (2¹⁹⁷²), 17.

14 DESCOMBES, *Rätsel der Identität* (wie Anm. 12), 237.

Identitäten einzufügen. Vielmehr sind Modelle nötig, die das Eine mit dem Anderen in eine strukturierende Spannung setzen.

„Kollektive Identitäten“ sind primär ein Untersuchungsgegenstand der Soziologie. Und in dieser Disziplin wird seit längerem, und nicht nur in der Kunstsoziologie, eine ähnliche Debatte geführt. Für unser pragmatisches Vorgehen als Anregung kann die ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘ von Bruno Latour seit den 1980er Jahren dienlich sein.¹⁵ Auf die grundsätzliche Frage „Was ist eine Gesellschaft?“ sieht er in der Forschungsgeschichte zwei „Lösungen“ angeboten. Die eine, traditionelle, ist es, „die Existenz eines spezifischen Typs von Phänomenen zu postulieren, die abwechselnd als ‚Gesellschaft‘, ‚Gesellschaftsordnung‘, ‚gesellschaftliche Praxis‘, ‚gesellschaftliche Dimension‘ oder ‚gesellschaftliche Struktur‘ bezeichnet“ werden.¹⁶ Die andere Grundannahme zweifelt an der für sich stehenden, stabilen Spezifik dieser Begriffe und behauptet etwa, „dass Akteure niemals in einem sozialen Kontext eingebettet sind und daher stets mehr sind als ‚bloße Informanten“.¹⁷ Latour sieht es selbstverständlich als unsinnig an, auf Grundbegriffe der Soziologie zu verzichten, aber er will sie nicht mehr als „stabile“ Größen vorausgesetzt belassen, sondern er bringt die beiden „Lösungen“ des sachlichen Dilemmas – er spricht von einer „Soziologie des Sozialen“ versus einer „Soziologie der Assoziationen“ – in eine Spannung zueinander und versucht diese in seinen theoretischen Überlegungen auszutragen. Für diese bewegliche Konstellation verwendet er „die historische Bezeichnung ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘, die so ungeschickt, verwirrend und unsinnig ist, dass sie beibehalten zu werden verdient“.¹⁸ Der Weisheit letzter Schluss ist also auch bei Latour eine paradoxe Formulierung eines anvisierten Sachverhalts.

3. RAUMBEFUNDE – PRAGMATISCHE UND METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Pragmatisch ist es, die angesprochenen aktuellen Tendenzen – jene zur ‚Verflüssigung‘ und Dynamisierung kulturwissenschaftlicher Ansätze, die ‚Denkfiguren‘ als Instrumente, wie sie sich in der Geschichtsforschung über das Phänomen der Globalisierung bewähren, und Latours soziologische ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘ – auf unseren Gegenstand hin anzupassen. Die auf den Stellenwert von ‚kollektiven Identitäten‘ in Hinblick auf ‚Musik‘ und ‚Raum‘ ausrichtbare Denkweise Latours sei im Folgenden auf die besonderen Sachverhalte unserer vier Projekt-‚Räume‘ und im Weiteren für

15 BRUNO LATOUR, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main 2007 (engl. Erstausgabe Oxford 2005).

16 Ebda., 12 f.

17 Ebda., 15.

18 Ebda., 23.

den Versuch eines Vergleichs der Ergebnisse angewandt. Wer sind in unserem Fall die ‚Akteure‘, welche ‚Netze‘ sind formulierbar, wie hängen sie zusammen, wie ist das Spiel der ‚Assoziationen‘ als eine Spannung zwischen ‚Akteuren‘ und ‚Netzwerk‘ zu erfassen? Zu einfach wäre eine Festlegung auf die Musiker als ‚Akteure‘ (Musik wird ja ‚gemacht‘) – das ‚Netzwerk‘ besteht vielmehr aus Herrschaftsstrukturen aller Art, aus Riten und anderen Vorgaben. Dies liefe auf eine Trennung von ‚Individualität‘ und ‚Kollektiv‘ im Handeln hinaus, was so nicht der Fall ist und zudem der aktuellen theoretischen Tendenz zur ‚Verflüssigung‘ fester Begriffe und Formeln (wie erwähnt) widerspräche. Auch ist es nötig, die von Osterhammel positiv hervorgehobene Denkfigur der ‚Vernetzung‘ inhaltlich aufzuladen und damit der Möglichkeit einer Hierarchisierung zu öffnen.

3.1 Raum I: 1430/40

Ein wohl grundlegendes und in diesem Sinne ‚primäres Netz‘ bildet für jeden historischen ‚Raum‘ und die in ihm handelnden Menschen ein bestimmtes Zeitempfinden. Als für die Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts spezifisch bezeichnet Reinhart Koselleck eine „eschatologische Erwartungshaltung“ (→ RAUSCH, S. 41). Daraus folgt selbstverständlich nicht, dass damals alle Individuen und Personengruppen gleich intensiv und in ähnlicher Weise, voll Hoffnung und Sorge, auf ein Ziel im Jenseits hin lebten. Doch als eine allgemeine Grundlage können wir dieses Zeitempfinden annehmen. Es umgab die Menschen, in ihm handelten sie (sofern sie sich nicht gegen seine Erscheinungsformen innerlich wie äußerlich zur Wehr setzten).

Die sich dann aus Vorgaben der Tradition und aktuellem Handeln ergebenden Erscheinungsformen sind gleichsam ‚sekundäre Netze‘. Ihrerseits weitere Verästelungen tragend sind vor allem zwei Bereiche: die hierarchisch strukturierte Kirche, ihre Praxis mit Liturgie sowie anderen Riten und die weltliche, teils noch feudal, teils bereits territorial begründete Herrschaft. Beide sind von der Tradition her im Sinne einer Hierarchisierung weltlicher und geistlicher Macht aufeinander bezogen. Dies war grundsätzlich im Heiligen Römischen Reich kaum bestritten, im Konkreten voller Konfliktpotential. Unter dem Nimbus eines Handelns ‚von Gottes Gnaden‘ sind mächtige ‚Akteure‘ am Werk. Auch Künste wie die Musik sind Mittel und Teil einer von dort aus regulierten Pflege kollektiver Identitäten. Das System ist umfassend. Um 1430/40 fallen jedoch dynastischer Wandel und kirchlich-reformerische Irritationen sowie in der traditionellen und erneuernden Pflege der kirchlichen Praxis ein starker Hang zu territorialen Spezifika auf. Die Akteure sind nicht nur Fürsten, Bischöfe und Äbte, vielmehr greift das oft schwer zu differenzierende Geflecht aus Akteuren und Betroffenen stratifikatorisch nach unten weiter aus.

Auf allen sozialen Ebenen betreffen diese Vorgänge auch den Umgang mit Musik. Die so entstehende Musikkultur sei als ein ‚tertiäres Netzwerk‘ erfasst. Selbstverständlich bestimmten auch für diesen Bereich Machtpersonen auf der Basis der traditionellen ‚primären‘ und ‚sekundären Netze‘ das Geschehen in den Hauptlinien. Wie komplex aber das ‚tertiäre Netzwerk‘ sein kann, zeigt ein Blick auf die Vielfalt des Musiklebens. Sehr breitenwirksam und unmittelbar auf den Gehalt des ‚primären‘ eschatologischen Zeitempfindens gerichtet war vor allem das Singen in der Liturgie, bei Prozessionen und Andachten. Bei Hof und in der Kirche hatte gerade eine kunstvoll gehobene Musik vor allem eine repräsentative Funktion, wie sie bei auswärtigen Auftritten von Fürsten mit ihren Hofkapellen, etwa bei den Konzilen der damaligen Zeit, besonders deutlich wird. Sich mit einer als ‚modern‘ empfundenen Musik zu schmücken und in eine kulturelle Rivalität zu anderen Fürsten zu treten, lag nahe. Repräsentationsformen, die zugleich der Identifizierung der Bevölkerung mit dem Herrschaftssystem und damit einer Form kollektiver Identität Vorschub leisten konnten, zeigen sich bei der Pflege der neuen franko-flämischen Kunstmusik in den Hofkapellen Sigismunds, Albrechts II. und Friedrichs III. Ein über ein allgemeines Identitätsempfinden hinausreichendes ‚ästhetisches‘ Verständnis für diese Musik blieb wohl auf die soziale Oberschicht beschränkt, ist jedenfalls in ständischer Hinsicht weniger durchlässig als in späteren Zeiten.

Unter dem Schirm ihrer Dienstherrn verfolgten aber auch die musikalischen Künstler auf ihrer Ebene ein ähnliches – eben auch ‚Kunst‘ – repräsentierendes Verhalten und knüpften Netze: durch Fachkontakte, ein wechselseitig anregendes Musizieren und Zuhören oder durch Notenaustausch. Die europaweite Verbreitung von Werken in handschriftlichen Noten bzw. Abschriften ist nicht bloß durch politisch-dynastische oder kirchliche und monastische, länderübergreifende Beziehungen zu erklären, es spielten auch professionelle musikalische Interessen mit herein.

Für das Wesen des historischen ‚Raumes‘ zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit signifikant ist die Art der Selbststilisierung hervorragender Persönlichkeiten. Ein Fürst stand nicht nur für ein Amt mit einem Herrschaftsanspruch, sondern er ‚ist‘, was er repräsentiert. Dies hat einen historisch tiefen Begründungszusammenhang: Namen von Gott und Heiligen sind substantialisiert und nicht bloß als Benennung zu verstehen (das änderte sich erst mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, als man Namen als letztlich willkürlich gesetztes sprachliches Konstrukt mehr und mehr entsakralisierte). Die in der Geschichte der musikalischen Komposition älteste rhetorische *figura superficialis*, das Noema, soll Namen als Substanz deutlich erscheinen lassen. In umfassender Weise gilt das Gleiche für den Gesang des *Te Deum laudamus*. Im 15. Jahrhundert ist der Herrscherpreis durch noematisch hervorgehobene Namen zu weihvollen Anlässen künstlerisch gestaltet worden (so die Namen „Eugenius et

rex Sigismundus“ in Du Fays berühmter Motette *Supremum est mortalibus* zum Anlass des Treffens von Papst Eugen IV. und König Sigismund (1433). Auch das berühmte *a e i o u* ist als solch eine Devise zu verstehen. Welche Mehrschichtigkeit Huldigungsmotetten erreichen konnten, zeigt sehr instruktiv das Beispiel der Motette *Romanorum rex*, die den Tod König Albrechts II. 1439 eschatologisch in eine überzeitliche Sphäre hebt (→ RAUSCH, S. 43 ff.). Ausgerechnet bei einer Motette zur versöhnlichen Überhöhung eines realiter tief beunruhigenden Ereignisses hebt der (vermutliche) Komponist Johannes de Sarto ‚Kunst‘ durch den zu dieser Zeit schon ungewöhnlichen Einsatz der überaus anspruchsvollen Technik der Isorhythmie empor und nennt sich, den Leiter der Hofkapelle Johannes Brassart und andere Kapellmitglieder namentlich, substantialisiert sie und ihre Kunst auf dieser hohen Ebene (ohne diesen Akt wüssten wir übrigens nichts über den damals aktuellen Stand der Kapelle). Dies gilt nicht so sehr für die Individualität der Musikerpersönlichkeiten, denn die Ausführenden eines ästhetischen Aktes werden hier in eine religiöse und politische Be-deutsamkeit eingeflochten, die erstaunlich modern erscheint.

3.2 Raum II: ca. 1740

Auf der Basis der entworfenen Modellvorstellung von primären, sekundären und tertiären Netzen sei ein vergleichend-differenzierender Blick auf die anderen ‚Räume‘ geworfen, zunächst auf den zweiten ‚Raum‘ der Zeit um 1740. Im primären Netz eines die Menschen in ihrem Handeln bestimmenden Zeitempfindens ist kein grundstürzender Umbruch gegenüber jener für das Spätmittelalter beschriebenen „eschatologischen Erwartungshaltung“ (s. o.) festzustellen. Die Erscheinungsformen sind selbstverständlich andere. Vor allem ist eine innere Differenzierung in Wandel und Stabilität, deren jeweilige Ausrichtung in den verschiedenen Bereichen unterschiedlich zutage tritt, unverkennbar. Dieser Umstand äußert sich bereits in den Schwierigkeiten der Historiographie, eine griffige Periodisierung der österreichischen Geschichte des 18. Jahrhunderts aufzustellen, die geeignet wäre, die zweifellos nach wie vor wichtigen sekundären Netze von Staat und Kirche zu strukturieren. Die Folge von ‚katholisch-absolutistischem‘ und ‚aufgeklärt-absolutistischem Staat‘ wird für ein Epochenbild heute als zu simpel und die komplexen Entwicklungen verzerrend abgelehnt, andererseits wird in dem Bild eines Geflechts doch ein epochaler Wandel um die Mitte des Jahrhunderts anerkannt.¹⁹ So leuchtet es ein, dass für ‚Raum II‘ die ‚Gelenkfunktion‘ des Regierungswechsels 1740 wenn

19 KARL VOCELKA, *Österreichische Geschichte 1699–1815. Glanz und Untergang der habsburgischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien 2001.

schon nicht neutralisiert, so doch relativiert wird (→ HILSCHER, S. 138). Das hat sachliche Gründe.

Die Differenzierung des Zeitempfindens schlägt sich als Spannungsverhältnis von Tradition und Neuem im staatlichen und kirchlichen Leben nieder. Das häufig apostrophierte Ineinander von Kirche und Staat seit dem Dreißigjährigen Krieg im ‚barocken‘ Zeitempfinden basierte auf dem konfessionellen Kampf gegen das Luthertum und der kriegerischen Abwehr der ‚Türkengefahr‘ von außen. Erfolge prägten den katholischen Absolutismus und seine Darstellungsformen im Habsburgerreich des ‚Hochbarock‘. Nach Prinz Eugen stellte das Osmanische Reich keine essentielle Bedrohung mehr dar. Der Protestantismus wurde unter Maria Theresia noch weiter zurückgedrängt, die Vertreibung bzw. Umsiedlung der Lutheraner endete erst mit dem Toleranzpatent 1782 durch Joseph II. Doch der neue weltanschauliche Feind war der sich hervorwagende moderne ‚Freigeist‘. Das ‚Volk‘ hielt aber weithin und lange an barocken Frömmigkeitsformen mit ihren anschaulich ausufernden Riten fest. Das Neue eines ‚Reformkatholizismus‘ und überhaupt einer auf mehr Einfachheit und Natürlichkeit zielenden Lebensgestaltung im Sinne der Aufklärung wurde zunächst mit Vorsicht von intellektuellen Eliten in und im Umkreis der Gesellschaft bei Hofe, in Kirche und Aristokratie aufgegriffen. Die Impulse kamen offensichtlich von der italienischen Aufklärung (‚Illuminismo‘), konkret von der römischen Bewegung der *Arcadia* seit der Zeit um 1700. Ihr gehörte der wichtigste Reformler zunächst in Salzburg, vor allem aber dann in Wien an: Ludovico Muratori (→ HILSCHER, S. 105). Der *Arcadia* nahe stand übrigens auch der wichtigste Literat am Hofe Karls VI. und dann Maria Theresias: Pietro Metastasio. Das Durchsetzen von Reformen und die Ausbreitung eines neuen Geistes waren insgesamt ein ‚top down‘ verlaufender Prozess, also primär von der Regentin selbst gelenkt. Maria Theresia war den Idealen Muratoris gegenüber aufgeschlossen, umgab sich auch mit einem neuen Beraterstab, aber sie musste politische Rücksichten nehmen. Die Gefährdung ihres Erbes als weiblicher Nachkomme des Kaisers und die steigende Rivalität zu Preußen um die Vorherrschaft in Deutschland ließen es ihr angeraten sein, nach 1740 die Tradition im Zeremoniell zu wahren und nur zögernd Reformpläne zu verwirklichen. Ein Umbruch zu ihrem Regierungsantritt 1740 wäre höchst riskant und auch finanziell kaum durchzuführen gewesen.

Dies hatte selbstverständlich seine Auswirkungen auf das gesellschaftliche Leben und speziell auf die Musikpflege, also auf die tertiären Netze. Stärker als je zuvor in der österreichischen Geschichte wird gerade auf dieser Betrachtungsebene die Komplexität von traditionellen wie neuen Strömungen mit verblüffend unterschiedlichen Tempi ihrer Entwicklung deutlich. Dies lässt sich mithilfe eines Blicks auf die drei musikalisch-funktionalen Stilbegriffe aus der Zeit des Hochbarock skizzieren. Sie

richten sich primär auf die höfischen Bedürfnisse von Kirche, Theater und fürstlicher Kammer.

Im kirchlichen Bereich, sei es bei Hofe, an Bischofssitzen und in den großen Klöstern, herrschte barocker Prunk mit traditionell ausgerichteter Musik vor, wenngleich der Aufwand Schritt für Schritt reduziert wurde, aber erst um etwa 1770 wurden die Musikalienbestände radikal erneuert (→ HILSCHER, S. 110). In Hinblick auf das einfache ‚Volk‘ wurde offensichtlich mit wenig Erfolg seit der Jahrhundertmitte (so in der Enzyklika *Annus qui*, 1749) versucht, den paraliturgischen Bereich zu beschränken, andererseits brachten neue Gesangbücher einen reformkatholischen Geist unter die Menschen. Es ergibt sich demnach auf lange Sicht eine Gegenläufigkeit zwischen der repräsentativen Kirchenmusik mit sinkendem Aufwand in zunächst musikalisch konservativer Haltung (später auch mit neuen künstlerischen Ansprüchen bis hin zu denen eines Joseph Haydn) und einer sich intensivierenden Pflege des volksnahen ‚reformkatholischen‘ Singens, das sich allerdings mit alten Andachtsbräuchen mischte.

In der vielfältigen *musica theatralis* blieb die traditionelle Opera seria die zentrale Gattung bei Hofe. Andere Akteure, aristokratische wie bürgerliche, taten sich schwer, zwischen Hof und Volkstheater (der sog. Alt-Wiener Volkskomödie) ein anspruchsvolles Musiktheater zu etablieren. Doch – als Auswirkung aufklärerischen, säkularisierenden Denkens – änderte sich in der Oper bei Hofe selbst Wesentliches: Fürsten wie Franz Stephan sahen sich und das Geschehen auf der Bühne nicht mehr integriert als Ausdruck höfischer Repräsentation, sondern suchten, sozusagen auf Distanz, am vorgeführten *spectacle* ihr Vergnügen. Dagegen soll Maria Theresia, die gerne sang, noch als junge Fürstin den Wunsch gehegt haben, auf der Bühne aufzutreten – was allerdings nach Zeremoniell nicht möglich war.

Die *musica cubicularis* verschwand bis hin zu Joseph II. wohl nicht aus der fürstlichen Kammer, aber sie weitete sich als privates Musizier- und Hörvergnügen auf Adel und später auch Bürgertum aus. Dieser Prozess ist als ursächlich verknüpft zu sehen mit dem Aufschwung und der Differenzierung in diverse Gattungen der klein besetzten Instrumentalmusik, eben als ‚Kammermusik‘ neuer Art. Frühe Vorbilder gaben die französische höfische Clavecinmusik und vor allem italienische Triosonaten, Concerti grossi usw. von Arcangelo Corelli und Antonio Vivaldi (der 1741 in Wien starb). Historisch langsamer setzte sich Instrumentalmusik in großen Besetzungen für öffentliche Konzerte (in Wien nicht vor 1740 beginnend) durch.

Gerade in der Aufsplitterung der Kammermusik bei sozial vielfältiger Trägerschaft kommt – später als in London oder Paris, aber doch langsam sich verdichtend – auch in Wien und noch zögerlicher in anderen Städten des Habsburgerreichs ein ‚neuer Geist‘ zum Tragen. Die ‚Gelenkfunktion‘ der Zeit um 1740 tritt hier diffus, aber mit nachhaltigen Wirkungen auf. Der Generationswechsel von Fux/Caldara zu jungen,

in Italien geschulten Komponisten hat Folgen, aber erst aufgrund der langsamen Veränderungen in den der Musik für Kirche und bei Hofe zugebilligten Funktionen. Im Wiener Konzertleben gibt es ab etwa 1745 Fastenkonzerne und erst bald drei Jahrzehnte später bildet sich in der Tonkünstler-Sozietät ein bedeutsamer Konzertveranstalter. Öffentliche Tanzetablissemments wie in der *Mehlgrube* waren noch bis in die Zeit der Alleinregierung Josephs II. nur für Adelige zugänglich. Der aufklärerische ‚neue Geist‘ im sozialen Miteinander, der dem Zug zur natürlichen Einfachheit im ‚Illuminismo‘ der römischen *Arcadia* entspringt, hat ein musikalisches Pendant im ‚neuen Ton‘ (Jacques Handschin), der zunächst vor allem in Neapel im wahrsten Sinne des Wortes Schule macht. Seine Äußerung in der Kunstmusik ist aber doch vielfältig und abwechslungsreich; die Merkmalspalette reicht von schlicht kantablen Melodik, metrischer Übersichtlichkeit und Kadenzharmonik bis zu komplexen Formgebäuden. Diese Satzdisposition fängt ein herkömmliches kontrapunktisches Liniengeflecht ein oder ersetzt es durch ein konzertierendes Zu- und Gegeneinander vokaler und instrumentaler Stimmen.

Die unterschiedlichen Tempi im Umstieg von einem Bewahren der Tradition hin zum Reiz des Neuen beinhalten als Gesamterscheinung genommen doch jeweils eine Verknüpfung von gesellschaftlicher Funktion und Wahl der musikalischen Stilosphäre. So selbstverständlich, wie man annehmen möchte, ist dies nicht, wie ein Vergleich mit ‚Raum I‘ zeigt. Naheliegend mag es von vornherein sein, den überzeitlichen Ansprüchen der Liturgie und der fürstlichen Repräsentation mit anspruchsvoll Altbewährtem im Erklingenden zu verknüpfen – doch das Moderne franko-flämischer Kunstmusik, das Sigismund, Albrecht II. und Friedrich III. faszinierte, wurde bevorzugt in der kirchlichen und höfischen Repräsentationsmusik hervorgekehrt. Im 18. Jahrhundert zeigen sich in den einzelnen Bereichen eben unterschiedlich sich bewegende und ausgerichtete Konstellationen. Die ‚Gelenkfunktion‘ der Zeit um 1740 (→ HILSCHER, S. 138) wird in ihrer Bedeutsamkeit erst im großen Überblick verständlich, fassbar wird sie als zunächst latente Zukunftserwartung erst in der Musik der sog. Wiener Klassik, so sehr diese wiederum querständig zur gleichzeitigen politischen Geschichte Europas erscheint. Entsprechend schwer tut sich die Musikhistoriographie, anstelle des heute abgelehnten teleologischen Modells von ‚Spätbarock‘ – ‚Vorklassik‘ – ‚Klassik‘ ein ebenso plausibles wie einfaches Bild anderer Art von der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts zu konstruieren.

3.3 *Raum III: 1848*

Die Ausgangslage in ‚Raum III‘, der die Revolution 1848 und ihre Auswirkungen auf das Musikleben zum Gegenstand hat, ist eine deutlich andere. Atmosphärische

Unruhe und revolutionäre Geschehnisse betrafen alle Schichten der Bevölkerung in essentieller Weise, nicht nur in Wien, sondern im Habsburgerreich insgesamt und in den benachbarten Ländern. Hier herrscht als Zeitempfinden eine Verunsicherung vor, wohl verbunden mit der Hoffnung auf eine Zukunft in gewandelter oder gar neuartiger staatlicher Konstellation. Allerdings schwinden in solch einem konfliktären Zeitempfinden ‚eschatologische Erwartungen‘ nicht völlig dahin.

Infolgedessen wird die innere Netzstruktur dieses ‚Raumes‘ insgesamt verflüssigt. Für die sekundären Netze politischer Identitäten in Gesellschaft und Staat lässt sich aus der Fülle der Aktivitäten nur unter Vorbehalt eine Grundhaltung herausdestillieren. Vom ‚Patriotischen‘ wird ständig und auf verschiedenen sozialen Ebenen gesprochen. Gemeint ist wohl eine betont ‚deutsche‘ (schon deutsch-nationale?) Gesinnung, wie sie im Vormärz speziell von den Männergesangsvereinen nach langem Widerstand von Seiten des Hofes (Fürst Clemens von Metternichs bzw. Joseph von Sedlnitzkys vielzitierte Abwehr „Haltet mir dieses Gift aus Deutschland fern!“²⁰) popularisiert wurde.

Hinsichtlich des tertiären Netzes stellt sich die Ausgangslage für den Historiker heute folgendermaßen dar: Aufgrund der um die Mitte des 19. Jahrhunderts schon sehr weit entwickelten öffentlichen Medien, auch des Musikdruckes bzw. Verlagswesens, ist von vornherein eine ungleich breitere Quellenbasis zu erwarten als 100 Jahre zuvor, gerade was das ‚gemeine Volk‘ betrifft. Dies gibt dem Historiker die Chance auf einen konkreteren Einblick in praktisch alle Verästelungen des Musiklebens, wohingegen eine Musikforschung Dahlhaus’scher Prägung selbst bei derartigen Themen auf kunstmusikalische Ansprüche und ästhetische Wertungen bis in die jüngste Vergangenheit hinein fixiert blieb. Die Perspektiven haben sich aber nunmehr sehr verändert.²¹

Es liegt auf der Hand, dass im revolutionären Geschehen das Musikleben ein buntes, alles andere als einheitliches Bild abgibt. Sekundäre und tertiäre Netze durchdringen sich in den einzelnen Bereichen so stark und auf so verschiedene Weise, dass ein Abheben übergeordneter ‚Schichten‘ wenig plausibel erschiene – zumal zu einer Zeit, da die Funktionalisierung der Musik intensiv und identitätsbildend (von verschiedenen Seiten aus durchaus auch gegeneinander) betrieben wird, Traditionen bedroht und zurückgedrängt werden und Neues aus bisher Marginalem heraus forciert wird,

20 JOSEF JERNEK, *Der österreichische Männergesang im 19. Jahrhundert*, Diss. phil., Universität Wien 1937, 74.

21 Diesem Wandel entspricht ganz besonders die Anlage des folgenden, als Handbuch konzipierten und unter bezeichnendem Titel vorgelegten Tagungsbandes: BARBARA BOISITS (Hg.), *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49* (Forschungsschwerpunkt Musik – Identität – Raum), Wien 2013.

was nicht immer auf eine Steigerung künstlerischer Ansprüche zielen muss. Solche Feststellungen wirken trivial. Und doch reizen sie zu Nachfragen, ob es, genau besehen, einfach so ist oder welche – vielleicht neuen? – Ambivalenzen sich ergeben.

Revolutionsmusik auf der einen Seite und eine schon Jahrhunderte immer weiter getragene Klassifikation sozialfunktionaler Musikstile nach Theater/höfischer Repräsentation – Kirche – privater fürstlicher Kammer auf der anderen Seite bilden einen Gegensatz, der den politischen Konflikt spiegelt. Um hier jeweils Spezifisches in der Flut der Erscheinungen dingfest machen zu können, ist ihrer Performanz möglichst genau nachzuspüren. Die breite Palette an ad hoc organisierten Revolutionsmusiken etwa schafft Identität und repräsentiert auch deren Ideale, aber ihre Formen der Darbietung basieren auf Vertrautem, verändern es. Selbst in den voll Spott auf bestimmte Personen oder Gruppen gerichteten Katzenmusiken (→ BOISITS, S. 160 ff.) lugt noch hervor, was als Gattung persifliert wird: die alte Tradition der Freiluft-Serenaden. Und wird das Idiom zur Anspielung in einer kaum revolutionär-agitatorischen Tanzmusik (wie in Philipp Fahrbachs *Katzenmusik-Walzer*), kippt der Ernst zur Unterhaltung um, aber bewahrt selbst darin noch einen ‚revolutionären Erinnerungswert‘. Bei größeren Veranstaltungen, gerichtet auf ein überwiegend gehobenes bürgerliches Publikum, fragt man sich, ob die Neukompositionen und vor allem Vertrautes an Musik, trotz ihrer Funktionalität insgesamt, wirklich nur der Agitation dienen oder Anderes, beruhigend Ausweichendes an ‚Kunstanspruch‘ mitschwingen lassen. Was genau ist dann ‚Revolutionsmusik‘? Zur Agitation bei der breiten Bevölkerung dienen omnipräsent die Unmengen an Chören und Märschen. Doch will man das Repertoire an Musik mit revolutionären Zielen auf ihre übergeordnete Absicht hin resümieren, wird der Rahmen weit zu spannen sein, von marseillaise-artigen, musikalisch schlichten Agitationsgesängen bis zu kunstvoll ausgearbeiteten, kantatenartigen Werken. Die traditionellen Musikgattungen und Stile für Hoftheater, Kirche und Kammer treten demgegenüber aus dem Fokus des Interesses, aber sie verschwinden nicht, werden nur im Aufwand reduziert. Vielmehr sind so manche ‚Musiker der Tradition‘ bemüht sich anzupassen. Selbst der Vizehofkapellmeister Benedict Randhartinger komponierte einen Revolutionschor. Außerdem bevorzugte man, den patriotischen Zielen der Revolution entsprechend, eine deutsche Nationaloper gegenüber der zuvor dominierenden italienischen Oper. Der einige Zeit in Wien lebende Albert Lortzing schrieb sogar eine Revolutionsoper mit dem Titel *Regina*, die allerdings damals und in der Restauration danach schon gar nicht zur Aufführung gelangte. Längst etablierte aristokratisch-bürgerliche Institutionen wie die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien suchten sich einem eher nebulösen neuen Geist weniger durch Reformen als durch Veranstaltungen anzupassen und mussten später dafür mit Einschränkungen von offizieller Seite büßen.