



MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 48/1 (2017), 34-47

DOI: 10.60684/msg.v48i1.2017103

Sven Oliver Müller
Universität Tübingen

**Politische Divergenzen und kulturelle Konvergenzen. Vergleichende
Aspekte der Opernaufführungen in den europäischen Metropolen im 19.
Jahrhundert**

MSG Moderne Stadtgeschichte

ISSN: 2941-6159 online

<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International.

Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte
sind gesondert abzuklären.

© Sven Oliver Müller 2017



Politische Divergenzen und kulturelle Konvergenzen

Vergleichende Aspekte der Opernaufführungen in den europäischen Metropolen im 19. Jahrhundert

Abstract: The opera houses in 19th-Century Europe were focal points of aesthetic and political developments. The middle-classes frequently visited them as public arenas to establish their own identities. They used their allegedly superior musical taste to emphasise their social impact. In many European towns people tried to establish national schools of music and national opera traditions. "National music" was created to fulfil political needs and to express cultural aspirations. However, the nationalistic conflicts and enmities actually encouraged cultural transfers between nations rather than inhibited them.

1. Die Oper im öffentlichen Raum

Eine Kulturgeschichte Europas kann sich anschaulich anhand einer Geschichte der Musikrezeption erzählen lassen. Gerade die Opernaufführungen in den verschiedenen Städten und Höfen des Kontinents sind dafür ideale Bezugspunkte. Macht man sich auf die Suche nach den viel zitierten gemeinsamen europäischen Praktiken, Traditionen und Orten, eröffnet ein Blick auf die musikalischen Spielstätten zahlreiche Perspektiven.¹ Anders gewendet: Gibt es europäischere Orte als Opern- und Konzerthäuser oder europäischere Verhaltensmuster als die bildungsbürgerliche Verehrung des musikalischen Repertoires? Musikalische Aufführungen und Praktiken sind gleichsam komprimierter Ausdruck sowohl der spezifischen Kultur eines Landes wie gesamteuropäischer Transfers. Sie bilden damit soziale Räume, aber auch immaterielle Kristallisationspunkte kultureller und politischer Konventionen in Europa.

Wohin ein Europareisender im 19. Jahrhundert auch kam, allerorten schossen repräsentative und meist verblüffend ähnlich aussehende Opern- und Kon-

¹ Vgl. Etienne François, Europäische lieux de mémoire, in: Gunilla Budde/Sebastian Conrad/Oliver Janz (Hrsg.), Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien. Jürgen Kocka zum 65. Geburtstag, Göttingen 2006, S. 290-303; William William, Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste 1770-1870, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music H. 8/1977, S. 5-21.

zerthäuser aus dem Boden. Kaum eine Großstadt, die in Europa etwas auf sich hielt, wollte auf Räume musikalischer Vergnügungen und gesellschaftlicher Repräsentation verzichten. Während zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur eine relativ überschaubare Anzahl von Hoftheatern oder Konzertsälen existierte, hatten diese Spielstätten an der Wende zum 20. Jahrhundert gleichsam flächendeckend ein musikalisches Netz über Europa gelegt. Urbane Räume veränderten den Stellenwert musikalischer Aufführungen. In ganz Europa nahm die Anzahl der öffentlich zugänglichen Bauwerke für Musik rapide zu. Architektonisch betrachtet, traten im Laufe des Jahrhunderts etablierte Stilformen wie Klassizismus, Neorenaissance, Neugotik oder Neobarock allesamt neben- und miteinander auf. Gleichzeitig aber waren diese baulichen Muster, ungeachtet vieler lokaler Unterschiede in den einzelnen Städten und Regionen, international verbreitet. Auf der Suche nach einer übergreifenden Ästhetik kann eine weitreichende Europäisierung architektonischer Geschmackspräferenzen beobachtet werden.²

Opernhäuser etablierten sich im 19. Jahrhundert als permanente Treffpunkte urbaner Eliten. Sie schufen damit ein institutionalisiertes Forum, das Vertreter unterschiedlicher sozialer und politischer Positionen zur öffentlichen Selbstdarstellung nutzten. Musikalische Aufführungen beschleunigten die Ausbildung vernetzter Kommunikationsgemeinschaften in den großen Städten. Selbst die Städte jenseits der großen Musikzentren London, Paris, Berlin und Wien wurden von diesem intensivierten Kulturtransfer erfasst. Erklärungsbedürftig sind die zunehmende Ähnlichkeit des Repertoires, der ästhetischen Präferenzen und der Aufführungen selber, aber auch die gesellschaftlichen Funktion der Aufführungen und das Hörverhalten. Die Befunde erscheinen umso erklärungsbedürftiger, wenn man die deutlichen Unterschiede in der Organisation und der sozialen Zusammensetzung des jeweiligen Konzert- und Opernpublikums in den europäischen Städten bedenkt. Denn es ist keineswegs selbstverständlich, dass sich ein preußischer Handwerker und ein englischer Aristokrat zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Oper ähnlich benahmen und überaus ähnlichen Aufführungen ein und derselben Werke lauschten.

Der Blick auf viele Opernaufführungen und deren öffentliche Bewertungen durch ihr Publikum in zahlreichen Städten offenbart zwei Perspektiven, die einander aber nicht widersprechen. Auf der einen Seite sind zentrale gesellschaftliche Entwicklungen und Konflikte im europäischen Musikleben deutlich zu erkennen. Der Umgang der Eliten miteinander im Opernhaus- und im Kon-

² Vgl. Michael Forsyth, *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser – Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 1992; sowie die Beiträge in Daniel Roche (Hrsg.), *Capitales culturelles, Capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIII^e–XX^e siècles*, Paris 2002.

zertsaal lässt nicht nur soziale Besonderheiten in den Haupt- und Provinzstädten erkennen, sondern auch wichtige politische Differenzen. Gnadenlos war oft der öffentliche Kampf um eine als „national“ gefeierte Oper. Auf der anderen Seite aber ist die vergesellschaftende Wirkung in allen Spielstätten nicht zu unterschätzen. Beachtenswert sind wichtige kulturelle Übereinstimmungen auf dem Kontinent durch die Entstehung neuer Institutionen, eines sich verändernden Geschmacks und einer neuen musikalischen Praxis.³

Zu klären ist, warum gerade die Musik im Opernhaus in den meisten europäischen Metropolen und Regionen im 19. Jahrhundert von einer privaten zu einer öffentlichen und mithin eminent politischen Angelegenheit avancierte. Welche Folgen hatte diese neue Erwartungshaltung der bürgerlichen und adeligen Eliten in Europa für die harmonischen kulturellen Regeln des abendlichen Spielbetriebs auf der einen, für die politische Funktion der Musik auf der anderen Seite? Besonders vielversprechend scheint hier die Frage nach dem Transfer und den Anverwandlungen bestimmter Praktiken, Konventionen und Präferenzen zu sein.

2. Professionalisierung und Kulturtransfer

Nach 1820 bildete sich in West- und Mitteleuropa eine neue Öffentlichkeit heraus. Die Metropolen beförderten diesen Prozess, weil sie die Zugänglichkeit zu Informationen erhöhten. Die Großstädte bildeten somit Räume, die die Begegnung und den Austausch einander fremder Menschen wahrscheinlich machten. Während in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts verschiedene sozial und regional abgegrenzte Öffentlichkeitsformen nebeneinander existiert hatten, entstanden in den Großstädten nun überregionale Beziehungs- und Kommunikationsnetze. Sicher, diese Verkehrskreise waren zahlenmäßig und sozial beschränkt. Doch in den Salons und Kaffeehäusern, in den frühen literarischen Zirkeln und in den sich seit der Wende zum 19. Jahrhundert rapide vermehrenden Zeitungen und schließlich durch die Erfindung der Eisenbahn formierten sich reale und mediale Begegnungsräume. Während die baulichen Veränderungen der Städte den Verkehr von Personen erleichterten, beschleunigten die gedruckten Medien den Transfer von Nachrichten und die intellektuelle Teilnahme von Tausenden persönlich nicht Anwesender. Der unmittelbare und der

³ Vgl. Sieghart Döhring/Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997; Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860–1914*, Paris 2008; Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014; Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien/München 2006.

mittelbare Austausch der An- und Abwesenden erzeugte ein Gefühl der Zusammengehörigkeit bei denjenigen, die in der Lage waren, sich dieses Kommunikationsstils zu bedienen.⁴

Im Hinblick auf die Musik ist bei der Betrachtung dieser neuen Öffentlichkeit auch deren regionale Vielfalt zu bedenken. Denn gerade in den deutschsprachigen Ländern formierte sich das neue Musikleben nicht nur in Berlin, sondern auch in Großstädten wie Hamburg und Leipzig oder in Residenzstädten wie Karlsruhe und Meiningen. Ob Zentrum oder Peripherie, ob industrialisiert oder agrarisch, im Deutschen Reich und im Habsburgerreich leistete sich fast jede größere Stadt prachtvolle Opern- und Konzerthäuser. So lag allein in Italien die geschätzte Anzahl der Opern- und Theaterhäuser in den späten 1860er Jahren bei 942 Gebäuden, von denen allein zwischen 1861 und 1868 198 errichtet wurden.⁵ Dagegen blieb in Großbritannien und in Frankreich auf Grund der Zentralisierung auch das Musiktheater auf relativ wenige Standorte beschränkt. Wenn auch viele dieser Einrichtungen in Ermangelung finanzieller Ressourcen nur saisonal bespielt wurden, verwandelte sich im Laufe des Jahrhunderts insgesamt die Mehrzahl der Spielstätten wegen ihrer Größe, ihrer Ausstattung und ihrer sozialen Funktionen in zentrale urbane Repräsentationsbauten.

Dass musikalische Aufführungen Öffentlichkeit schufen, erkannten auch die Zeitgenossen. Über das enthusiastisch gefeierte Gastspiel der Sängerin Henriette Sontag an der Berliner Hofoper 1830, das Anlass zu tagelangem Stadtgespräch gab, hieß es in den Erinnerungen des Generalintendanten Friedrich Wilhelm von Redern: „Berlin hatte damals keine Politik, keine Presse, das Theater allein mußte das Bedürfnis nach Öffentlichkeit befriedigen.“⁶ Auch die Schriftstellerin Fanny Lewald wunderte sich immer wieder über die intensive Aufmerksamkeit, die das Publikum der Bühne schenkte. In ihren Augen kam dem Berliner Musikleben im Vormärz durchaus der Charakter einer Ersatzöffentlichkeit zu – ein Urteil, das aber die implizierten kulturellen Darstellungsformen von Politik unterschätzte:

„Ich war oft ganz erstaunt darüber, welche Wichtigkeit man einer Theateraufführung, einem Konzerte beilegte. Ich sah mit Verwunderung, daß Perso-

⁴ Vgl. Tim C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660–1789*, Oxford 2002, bes. S. 106f.; William Weber, *Music and the Middle Class. Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot 2004.

⁵ Vgl. Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del risorgimento*, Bologna 2001, S. 17–33.

⁶ Friedrich Wilhelm von Redern, *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberkammerers und Generalintendanten*, hrsg. v. Sabine Giesbrecht, Köln/Weimar 2003, S. 120.

nen, die nicht selber ausübende Künstler waren, ihren ganzen Sinn auf das Theater oder das Konzert [...] gerichtet hatten. [...] Das Theater ist die heiligste Angelegenheit des Berliner Publikums, der einzige Gegenstand, worüber das ganze Volk Berlins ohne Repräsentativverfassung und freie Presse frei denkt, spricht und schreibt. [...] Es ist das gewaltige Triebrad der großen Konversationswalkmühle Berlins, der einzige Mittelpunkt des Berliner öffentlichen Lebens. Der Generalintendant der Schauspiele ist nach dem Könige der erste Mann in Berlin, und um Schauspieler und Sängerinnen kümmert man sich mehr als um Minister und Küster.“⁷

In London fielen manchem Besucher vor allem der kommerzielle Aspekt musikalischer Öffentlichkeit und die Anzahl täglicher Aufführungen ins Auge. Das Musikleben der Stadt war gekennzeichnet durch ein weltweit einzigartiges Überangebot an Opern- und Operettenaufführungen, Kirchenmusik, sinfonischen und kammermusikalischen Konzerten. Auch der wortgewaltige Wiener Großkritiker Eduard Hanslick staunte über den Londoner Musikkonsum. In dieser Stadt sei es schwer, aus den Briten „klug zu werden; sie vertilgen unermeßliche Quantitäten Musik, von allerverschiedenster Qualität mit derselben Andacht, mit demselben Beifall. An ihrer Musikliebe ist nicht zu zweifeln; ob diese Liebe erwidert wird, mag dahingestellt sein.“⁸

Nach seinem mehrmonatigen Londoner Aufenthalt im Jahre 1886 urteilte er über die dortige „Musik-Überschwemmung“: „Der Wiener Concertsturm [ist] gering gegen den Pariser und gar nichts gegen London, wo auf das Feldgeschrei: ‚The season!‘ sich alles erhebt, was in England spielt, geigt und singt, und alles hinzuströmt, was musikalisch berühmt ist auf dem Continent.“⁹

Stefan Zweig beschrieb in seiner literarischen Rückschau auf das Kulturleben im Wien des späten 19. Jahrhunderts eine Gesellschaft, die ihre Freude und ihr Prestige auch dadurch bezog, dass jedermann auf Musiker und Schauspieler, auf ihre Verdienste und Meriten achtete. Oft stiftete ein gemeinsamer kultureller Geschmack unter fremden Menschen kulturelle Beziehungen: „Das kaiserliche Theater [...] war der Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelte, der bunte Widerschein, in dem sich die Gesellschaft selbst betrachtete, der einzige richtige ‚cortigiano‘ des guten Geschmacks. [...] Die Bühne war statt einer bloßen Stätte der Unterhaltung ein gesprochener und plastischer Leitfadens des guten Benehmens, der richtigen Aussprache, und ein Nimbus des Respekts umwölkte wie ein Heiligenschein alles, was mit dem Hoftheater auch nur in ent-

⁷ Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, zit. n. Ruth Köhler/Wolfgang Richter (Hrsg.), *Berliner Leben 1806–1847. Erinnerungen und Berichte*, o.O. 1954, S. 182f.

⁸ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1894, I 372, hier Bd. 1, S. 372.

⁹ Ders., *Musikalisches Skizzenbuch. Der „Modernen Oper“ IV. Theil. Neue Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1888, S. 269.

ferntester Beziehung stand. Der Ministerpräsident, der reichste Magnat [...] konnte in Wien durch die Straßen gehen, ohne daß jemand sich umwandte; aber [...] eine Opernsängerin erkannte jede Verkäuferin und jeder Fiaker.“¹⁰

Opernhäuser erfüllten hinsichtlich des Publikums ganz ähnliche gesellschaftliche Funktionen wie die Zentren der Großstadt. Sie waren Teil eines öffentlichen Lebens, welches ausgelegt war auf Sichtbarkeit und Darstellung, auf Begegnung und Genuss. Diese Öffentlichkeit spielte sich auf den Straßen, in den Parks, in den Kaffeehäusern und eben in den Bauwerken für Musik ab. Hier begegneten sich Privatleute auf der Suche nach dem guten Leben in schöner Umgebung. Ungeachtet zahlloser sichtbarer und unsichtbarer, sozialer und pekuniärer Barrieren standen Opernhäuser jedenfalls den Eliten weitgehend offen. Bereits die reine Größe der Häuser und ihr aufwendiger Unterhalt machten den regelmäßigen Besuch eines zahlreichen und zahlenden Publikums notwendig. Sie dienten damit nicht nur der Unterhaltung und der Repräsentation, sondern zählten zu den wenigen außerhäuslichen Treffpunkten, in denen sich Bildungsbürger und Wirtschaftsbürger, hoher und niederer Adel in einem institutionalisierten Rahmen begegnen wollten. In Wien waren Opern und Konzerte überhaupt die einzigen Orte, an denen die Behörden es der Bevölkerung gestatteten, sich in Gruppen – außer bei kirchlichen und staatlichen Feiern – zu versammeln.

Die Musik bildete hier den wichtigsten, aber eben nur einen Anreiz unter mehreren. In den Bauwerken für Musik traf man auch Bekannte und Fremde, um Gesellschaft zu finden, einen Kaffee oder ein Glas Wein zu trinken, sich über Musik oder Politik zu unterhalten und gleichzeitig den neuesten Klatsch auszutauschen. Welche Vergnügungen musikalische Aufführungen auch sonst bereiten konnten, als konstituierender Faktor öffentlichen Lebens waren sie spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert nicht mehr wegzudenken. Der Theaterkritiker Moritz Gottlieb Saphir befand zur Aufwertung des eigenen beruflichen Interesses 1828 lakonisch: „Und was Deutschland ohne Theater und Oper wäre? Eine große Langeweile von 11600 Quadratmeilen mit ungefähr 30 Millionen Einwohnern, da niemand in Gesellschaft ginge, weil niemand wüßte, von was er reden sollte.“¹¹

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhundert nahm die Komplexität der Produktionsbedingungen rasant zu. Die Kosten der Inszenierungen, die Künstl-

¹⁰ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* [1944], Frankfurt a.M. 1995, S. 30.

¹¹ Zit. n. Marieluise Bitter-Hübscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815–1828)*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, S. 415–428, hier S. 415. Vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

ergagen wie die öffentliche Vermarktung und Werbung stiegen rapide an. Die Produzenten – also die Unternehmer, die Künstler und die Städte – sahen sich einem verstärkten Wettbewerb um konkurrierende Veranstaltungen ausgesetzt. Hierin unterschieden sich Metropolen wie London oder Paris, in denen sich die Spielstätten im risikoreichen Privatbesitz befanden, von den staatlich subventionierten Aufführungen einer monarchischen Hofkultur wie in Berlin und Wien. Die weitreichende aristokratische Exklusivität gerade der Oper ließ sich aufgrund finanzieller Herausforderungen immer weniger aufrechterhalten. Nicht zuletzt durch ihre kritische Finanzlage öffneten die Hoftheater in Berlin und Wien ihre Häuser, um ein zahlendes Publikum außerhalb der Aristokratie zu gewinnen.¹²

Der österreichische Dichter Franz Grillparzer war zunächst skeptisch. Während seines Besuches 1836 in Paris hatte sich der österreichische Dramatiker nur widerwillig eine Aufführung von Jacques Fromental Halévy's „La Juive“ angesehen. Doch allein die optische Wirkung dieser Inszenierung fesselte ihn: „Das Ganze ohne Interesse. Aber welch äußere Ausstattung. Die Dekorazionen Wirklichkeiten, oder nein: Bilder. [...] Hier malt man das Licht, die Steigerung und Abschwächung, das Wesentliche und die Beiläufigkeit gleich von vorneher in die Dekorazion hinein. [...] So entstehen eigentliche Bilder, von deren Wirkung man bei uns keine Vorstellung hat. [...] Man muß das gesehen haben. Ich glaube Phantasie zu haben. Hier zum erstenmale in meinem Leben habe ich ein theatralisches Arrangement gesehen.“¹³

Auch in Berlin, London und Wien wurden viele Werke sehr teuer produziert. Die Perfektion und Illusionswirkung der Bühnenbilder war ein Bestandteil der aufgeführten Opern. Die seit den 1830er Jahren verfeinerten Inszenierungstechniken scheinen das Ergebnis einer gegenseitigen Aufholjagd zu sein, um auch international konkurrenzfähig zu bleiben.¹⁴ Ein Blick auf die nicht-musikalischen Elemente der Oper verdeutlicht den Stellenwert der Inszenierungen und das damit verbundene Geschäftsgebaren der verantwortlichen Produzenten. Dabei entsteht der Eindruck, dass die illusionistischen Bühnenproduktionen, die szenischen Mittel und die technischen Effekte nicht nur Beiwerk zum Erfolg der Stücke waren, sondern einen starken Verkaufsfaktor darstellten.

¹² Vgl. Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Kassel 2007; S. 50–67; Michael Walter, „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1997, S. 318–324.

¹³ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke, Zweite Abteilung*, Bd. 10 (Tagebücher), Wien 1930, S. 30.

¹⁴ Vgl. zu Paris Gesa zur Nieden, *Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914)*, Wien/München 2010.

Ganz der ökonomischen Stellung Großbritanniens angemessen übte das Londoner Musikleben eine starke Anziehungskraft auf die Künstler in Europa aus. Der dortige Musikbetrieb konnte sich im Hinblick auf Sänger, Dirigenten, Ensembles und Produktionen erlauben einzukaufen, was gut und teuer war. Tatsächlich gab das Publikum nirgendwo sonst so viel Geld für Musik aus und nirgendwo anders ließ sich mit Musik so viel Geld verdienen – und verlieren. Im sogenannten Westend der Metropole, in der Nähe zum Machtzentrum von St. James, warben allein vier Opernhäuser um die Gunst des zahlungskräftigen Publikums. Ursprünglich besaß nur das King's Theatre am Haymarket die Lizenz zur Aufführung der prestigeträchtigen italienischen Opern. In den übrigen Häusern gab es entweder Sprechtheater oder englischsprachige Opern.¹⁵ Die letzten staatlichen Beschränkungen fielen 1843 mit dem Theatre Act; nun durften auch Covent Garden und Drury Lane italienische Opern, Her Majesty's Theatre englischsprachige Werke geben. Fortan lieferten sich die beiden führenden Londoner Spielstätten – das Her Majesty's Theatre und das Royal Italian Opera House Covent Garden – einen erbitterten und ruinösen Kampf um die Zuschauer der Londoner Elite, den schließlich das letztere Haus für sich entschied. Doch auch im English Opera House und dem Drury Lane Theatre versuchten Impresari immer wieder das Opernpublikum zu begeistern. Die Tatsache, dass der Opernbetrieb im Unterschied zu Wien und Berlin ein rein privatwirtschaftliches Unternehmen blieb, bedeutete, dass Londoner Bühnen weder die Vorzüge noch die Nachteile höfischer Patronage erfahren.¹⁶

Keine Stadt in den deutschen Staaten, respektive im Deutschen Kaiserreich, konnte mit London konkurrieren. Entsprechend fiel die staunende Bewunderung reisender Deutscher aus. Exemplarisch für die London-Begeisterung deutscher Musiker und Journalisten waren die Äußerungen Eduard Hanslicks. Nur noch in Superlativen schwärmte er vom größten Konzertsaal der Welt, der Royal Albert Hall: „Die grandiose Albert Hall steht auf der Stelle des Weltausstellungsgebäudes von 1862 und wurde im März 1871 von der Königin persönlich eröffnet. [...] Zwölftausend Personen haben darin Platz, nicht etwa gedrängt, sondern auf bequemen, von allen Seiten amphitheatralisch aufsteigenden Sitzen, zu welchen 26 verschiedene Eingänge führen, nebst einem zu den obersten Plätzen emporragenden Ascenseur, der fortwährend funktioniert. Und dieser unabsehbare Raum soll hinreichend gefüllt, ja ausverkauft sein in einem Concert? Ich habe das Unglaubliche selbst gesehen und kann mir nichts Imposanteres [...] denken.“¹⁷

¹⁵ Vgl. Müller, Publikum.

¹⁶ Vgl. Jennifer Lee Hall-Witt, *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London, 1780–1880*, Durham(NH) 2007, bes. S. 146–184.

¹⁷ Hanslick, *Skizzenbuch*, S. 269, 278.

In Wien änderte sich das städtische Erscheinungsbild schneller als das institutionell und ästhetisch konservative Musikleben. Im Zuge der Errichtung der Ringstraße erhielt Wien Bauten von hoher repräsentativer Qualität. Wie in Paris markierte auch in Wien die Oper den Mittelpunkt der erneuerten Metropole. Die von August Siccard Siccardsburg und Eduard van der Nüll bis 1869 im Stil der Neorenaissance erbaute Oper mit 2.880 Plätzen war das erste große öffentliche Gebäude an der Ringstraße. Berlin hatte der musikalischen Reputation Wiens lange nichts Vergleichbares entgegenzustellen. Erst nach dem Neubau des königlichen Schauspielhauses durch Friedrich Schinkel (1821) und der Eröffnung privat betriebener Häuser, die eher komische Opern brachten, wie das Königstädtische Theater (1824) und das Theater der Familie Kroll (1850), verfügte die Spreemetropole über mehrere florierende Opernspielstätten.¹⁸

3. Reichweite und Grenzen des Nationalismus

In einer Untersuchung der sich angleichenden musikalischen Praktiken in Europa sollten nicht nur die gemeinsamen kulturellen Normen und Praktiken hervorgehoben werden. Denn wirkungsmächtig waren auch die Ausgrenzungsmechanismen im Musikleben. Viele Opernaufführungen und deren Rezeptionen erfüllten politische Funktionen. Der ästhetische Rang einer Aufführung korrespondierte immer wieder mit einer konfliktreichen Politisierung der Musik. Allgegenwärtig waren politische Deutungskämpfe in der Presse, im Staatswesen und im Auditorium. Das Publikumsverhalten und die Medienberichterstattung bildeten eine wichtige Waffe im Arsenal konkurrierender nationaler Bewegungen und bei der Verteidigung politischer und sozialer Vorangstellungen der Nationalstaaten. Die Konflikte zwischen divergierenden Lebensstilen und Wertesystemen bildeten eine der zentralen politischen Bruchlinien der Musikkultur.¹⁹

In den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts ist eine allmähliche Bewertung des Opernbetriebs in nationalistischen Kategorien zu beobachten, die wenig über die Musik selber, aber einiges über den Aufstieg des Nationalismus verrät. Gerade in der Oper des 19. Jahrhunderts lässt sich geradezu eine Nationalisierungswelle feststellen. Im Unterschied zur „Opera Seria“ des 18. Jahrhunderts spielten die Historien- und die Nationalopern nicht mehr in einer an-

¹⁸ Vgl. Christoph-Hellmut Mahling, Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Dahlhaus, Studien, S. 27-284; Gerhard Walther, Das Berliner Theater in der Berliner Tagespresse 1848-1874, Berlin 1968, S. 377-409.

¹⁹ Vgl. den Überblick in den Beiträgen bei Harry White/Michael Murphy (Hrsg.), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork 2001.

tiken oder mythischen Vergangenheit, sondern in identifizierbaren historischen Perioden des Mittelalters und vorzugsweise der Frühen Neuzeit. Besonders historische Spektakel in den politischen und sozialen Umbruchssituationen des 16. und 17. Jahrhunderts erfreuten sich besonderer Beliebtheit. Historische Sujets und lokales Kolorit vereinten sich in musikdramatischen Werken, die nicht nur historische Geschichten erzählten, sondern auch von der Geschichte handelten. Das Individuum trat hinter der nationalen Historie zurück. Die an privaten Facetten oft armen Handlungen dieser Bühnenwerke begeisterten eben durch weiträumige historische Panoramen und markante Inszenierungen politischer und sozialer Ereignisse. Je nach Anlass, Auftraggeber oder der jeweiligen politischen Konstellation wurde die eigene Vergangenheit idealisiert, Herrschaftsansprüche einer Dynastie legitimiert oder die Herkunft der eigenen Ethnie verklärt.²⁰

Dabei war die Grenzlinie fließend zwischen pittoresken historischen Panoramen, Legitimationsgeschichten herrschender Dynastien und Klassen und aktuellen politischen Phänomenen der Zeit. Mit dem Ende der Glanzzeit der „Grand Opéra“ seit den 1850er Jahren war diese Entwicklung keinesfalls an ihr Ende gelangt. So war etwa in Frankreich und in Deutschland in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Ergänzung nationaler Stoffe um eine mythische und legendenhafte Dimension zu beobachten. In Mittel- und Osteuropa setzte der Historienboom auf der Bühne nach 1850 sogar erst richtig ein. Hier suchten zahlreiche Komponisten eigene Operntraditionen nationalen Zuschnitts zu begründen, stellten Geschichten von „Volk“ und „Nation“ in das Zentrum ihrer Werke.²¹

Das Ziel dieser Vertonung von Nationalmythen auf den europäischen Opernbühnen bestand letztlich darin, Vergangenheit in Legitimität von Herrschaft umzumünzen. „Nationale“ Musik entstand als Ausdruck des politisch motivierten Bedürfnisses, Musik zur Sinnstiftung zu nutzen. Das Beste der eigenen Kulturtradition begriffen namentlich die bürgerlichen Eliten als „national“. Dazu musste die Musik umgedeutet oder gleich neu geschaffen werden. Diese „Erfindung“ nationaler Traditionen erfolgte keinesfalls aus dem kulturellen Nichts, sondern stellte vor allem eine kreative Umwertung und Neuordnung

²⁰ Vgl. Michael Kennedy, *Nationalism in Music*. The Oxford Dictionary of Music, Oxford/New York 2006.

²¹ Vgl. Celia Applegate, *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Ithaca(N.Y.) 2005; Dies./Pamela Porter (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago 2002; Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hrsg.), *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Laaber 2000; Jane Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge 1987; Jim Samson, *Nations and Nationalism*, in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, S. 568-600.

vorhandener Wissensbestände und bestehender sozialer Praktiken dar.²² Vor dem Hintergrund der Politisierung und der Säkularisierung, der Auflösung tradierter Lebenswelten und Gewissheiten schien gerade die Kunstmusik Orientierung zu vermitteln. Im Bürgertum begriff man die Musik und insbesondere die Oper als ein Medium der politischen und der nationalen Emanzipation.²³

Diese Nationalisierung der Musik war im 19. Jahrhundert aber ein transnationales Phänomen. Spätestens ab der Jahrhundertmitte fehlte es in keiner europäischen Musikmetropole an Versuchen der Musikkritik, die nationale Ausrichtung der Kunstmusik, nationale Musikschulen und Nationalopern einzufordern. Carl Maria von Weber und Ludwig van Beethoven in Deutschland, später Bedřich Smetana in Böhmen oder Edward Elgar in Großbritannien galten vielen Zeitgenossen nicht einfach nur als große Künstler, sondern als Verkörperung der eigenen Nation. Der Trauermarsch der „Eroica“ versprach Einblicke in die Tiefe der deutschen „Volkseele“, Elgars Sammlung von Volksliedern die Renaissance vermeintlich verschütteten britischen Kulturguts. Entscheidend hierbei war die Vorstellung der Menschen: Die Kunstmusik wurde nicht durch einzelne musikalische Reminiszenzen im „Volkston“ (Lieder, Tänze, Märsche) zu einer nationalen Angelegenheit, sondern durch den Glauben der Rezipienten.²⁴

Die Ironie war mithin, dass praktisch in ganz Europa jeweils vermeintlich spezifische „nationale“ Musik kreiert wurde. Wie bereits Carl Dahlhaus gezeigt hat, übernimmt beispielsweise Webers „Freischütz“, für viele Zeitgenossen das vermeintlich deutsche Sujet schlechthin, Formelemente französischer Opern. Selbstredend tat das einer euphorisch „nationalen“ Rezeption des deutschsprachigen Publikums keinen Abbruch.²⁵ Auch in musikalisch peripheren Regionen in West- und Osteuropa verloren die ehemals universellen Kunstformen der italienischen Oper und der deutschen Sinfonie ihren einzigartigen Charakter und wurden im Verlauf des Untersuchungszeitraums nur zu einer nationalen Schule unter vielen. Gerade die Universalität der Kunstformen Oper und Sinfonie ermöglichte ihre nationale Aneignung. Denn so eindringlich in den Musikfeuilletons von London bis Mailand auch von vermeintlich landestypischen

²² Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Inventing Traditions*, in: Ders./Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1-14; Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a.M. 1993.

²³ Vgl. White/Murphy, *Musical Constructions*.

²⁴ Vgl. Stephen C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Bloomington 2003; Michael Hughes, *The English Musical Renaissance and the Press 1850-1914: Watchmen of Music*, Aldershot 2002.

²⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers Freischütz und die Idee der deutschen Oper*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38:7-8, 1983, S. 381-388; Ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, bes. S. 29-34.

Musikstilen die Rede war, zeichnete sich das 19. Jahrhundert tatsächlich durch eine verstärkte Konvergenz im europäischen Musikleben aus. Mit einem Wort: Die zunehmende Ähnlichkeit des Repertoires, der ästhetischen Präferenzen und der darstellerischen Mittel führte dazu, dass vermeintlich spezifisch nationale Phänomene zunehmend auch als gemeinsame europäische Konventionen gelesen werden können. Die „nationalen“ Musiken waren somit Produkte erfolgreicher Kulturtransfers.

4. Angleichung und Abgrenzung

Der kulturelle Transfer zwischen Städten und Gesellschaften in Europa lässt bemerkenswerte Gemeinsamkeiten erkennen. Trotz der fortbestehenden politischen und sozialen Unterschiede ist im Europa des 19. Jahrhunderts ein kultureller Angleichungsprozess zu beobachten. Diejenigen Musikliebhaber, welche um 1900 eine Konzert- oder Opernaufführung in Berlin, London, Paris oder Wien besuchten, dürften nur noch wenige Unterschiede im Repertoire, im Verhalten und im Geschmack des Publikums erlebt haben. Im Laufe des Jahrhunderts bildete sich zwischen Mailand und Moskau ein europäisches Standardrepertoire heraus, das die Opern von Donizetti bis Wagner und die Sinfonien von Beethoven bis Dvořák umfasste.

Die kulturelle Konvergenz im Musikleben Europas insgesamt bestand auf vielen Ebenen. Sie überwölbte die Spezifika in den einzelnen Regionen West-, Mittel- und Osteuropas und galt etwa für die Finanzierung des Spielbetriebs und die Ausgestaltung der Häuser ebenso wie für das Repertoire, die Inszenierungen, die Auswahl der Künstler und die ähnlichen kulturellen Präferenzen und Verhaltensmuster des Publikums. Im Regelfall setzte der Musikbetrieb in einer Stadt keine Standards für andere Orte. Zwar sind immer wieder zeitliche Verzögerungen und Lernprozesse zu erkennen. Londoner Musikfreunde beispielsweise orientierten sich zwischen 1850 und 1880 an dem in Berlin zuvor entwickelten Maßstab des „schweigenden Hörverhaltens“. In den meisten Fällen aber vollzogen sich trotz aller Wechselwirkungen die Diskurse, Vorlieben und Verhaltensmuster in den verschiedenen Metropolen und dem Spielbetrieb in den Ländern parallel zu einander. Kennzeichnend dafür waren Konvergenzen und Variationen, seltener aber exakte Kopien anderswo erfolgreicher sozialer Interessen und kultureller Utopien.²⁶

Selbstredend gab es aber auch markante Unterschiede im Musikbetrieb im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine auffällige Divergenz zwischen den Städten

²⁶ Beachtlich ist diese politische Konvergenz beim Kampf um Richard Wagner, vgl. Sven Oliver Müller, *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München 2013.

lag anscheinend in der Professionalisierung des Spielbetriebs. In Wien erhöhte sich seit den 1820er Jahren der Ausbildungsstandard der Musiker schneller als in London. Auch in Berlin ersetzten die Konzerte professionell geschulter Musiker viele kleinere Aufführungen musikalischer Amateure. In den deutschen Städten, aber nicht in Großbritannien, entstand das neue schweigende Hörverhalten des bürgerlichen Publikums. Dagegen durften im Londoner King's Theatre Adel und Bürgertum je nach persönlicher Präferenz nebeneinandersitzen, während sich die Wiener Hofoper noch im frühen 19. Jahrhundert durch eine verordnete räumliche Trennung der Schichten auszeichnete. Im Unterschied zur liberalen und politisch dynamischen Struktur des Londoner Musiklebens sind gerade in Wien eine rigide Intervention des Staates und die relative politische Ohnmacht des Publikums zu beobachten. Trotz einer erheblichen Zunahme des musikalischen Angebots in Berlin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichte die deutsche Hauptstadt lange Zeit nicht das wirtschaftliche Niveau und die Konsummöglichkeiten des Londoner Musikmarktes. Weit stärker als in Berlin und in Wien orientierten sich in London der Hof und das Großbürgertum an den Konsumbedingungen des freien Marktes, mithin an einem ohne Zuschüsse laufenden Spielbetrieb.²⁷

Es bleibt der wichtige Befund, dass die Beziehungen zwischen den Gesellschaften und dem Opernbetrieb nicht anhand der vermeintlich getrennten Achsen von Transfer und Kommunikation einerseits und politischen Antagonismen andererseits erfasst werden können. Konvergenz und Divergenz können nur selten als Antipoden in der europäischen Kulturgeschichte verstanden werden. Vielmehr ermöglichten auch nationalistische Konflikte die musikalische Kommunikation. Die politische Abgrenzung und die Praxis europäischer Angleichung konnten sich gegenseitig bedingen. Vieles spricht dafür, dass Aneignung durch Abgrenzung und Abgrenzung wiederum durch Aneignung erfolgte. Bei näherer Betrachtung stellt sich das vermeintliche Spannungsverhältnis als Resultat vielschichtiger kommunikativer Prozesse im Zeitalter einer neuen Medialisierung und Kommerzialisierung heraus.

Das Ergebnis scheint auf der Hand zu liegen: Kultur und Konflikt markierten keine Alternativen der europäischen Musikgeschichte. Notwendig bleibt es aber, die Relation von „Europäisierung“ und „Nationalisierung“ in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts zu vermessen. Die Durchsetzung „nationaler“ Musik bedeutete Austausch, Kommunikation und Imitation, aber auch Widerstand und Ausgrenzungen. Erfolgreiche Kulturtransfers existierten nicht jenseits aufgeladener nationalistischer Spannungen, sondern waren gleichsam Teil der Entwicklung. Die meisten Nationalisten begehrten gegen diejenigen

²⁷ Vgl. Müller, Publikum; Weber, Music and the Middle Class.

hegemonialen Kulturen auf, aus deren Normen sie die eigene Bewegung speisten. Musikalische Kontakte verstärkten somit nicht nur gegenseitiges Lernen und Toleranz, sondern auch Entfremdung und Abgrenzung. Oft hassten die Musikk Liebhaber verschiedener Länder einander, nicht obwohl, sondern weil sie mit den Werken der Anderen in Kontakt kamen. Der optimistische pädagogische Glaube, dass gegenseitiges Kennenlernen gleichsam notwendig den Austausch und Transfer bewirkt und damit kulturelle Harmonie und Verständnis zwischen den europäischen Gesellschaften stiftet, wird durch die Rezeption von Musik widerlegt.²⁸

Soziale Gemeinschaften im Musikleben auch als Produkte wechselseitiger kultureller Kommunikation zu begreifen, ist normativen Ansätzen, welche oft von einem einseitigen Transfer zwischen „fortgeschrittenen“ und „rückständigen“ Geschmäckern und Repertoires ausgehen, konzeptionell überlegen. Tatsächlich wird die Kultur, in unserem Falle die Opernaufführungen, in einer Gesellschaft wesentlich durch Anverwandlungen neuer Praktiken, Präferenzen und Fähigkeiten geprägt. Folgt man Peter Burkes Konzept des kulturellen Austausches, dann rücken die Veränderungen des Tauschgutes, hier der Kompositionen und der Praktiken, eben durch den Prozess des Transfers selbst in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Mit der neuen Kontextualisierung geht immer auch Dekontextualisierung einher, mithin eine Veränderung kultureller Objekte als Folge ihrer jeweiligen Rezeption.²⁹

²⁸ Vgl. dazu Sven Oliver Müller, *Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Towards a Musical Turn?*, in: *European Review of History* H. 17/2010, S. 833-857; Ders., *Distinktion, Demonstration und Disziplinierung: Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* H. 37/2006, S. 167-187.

²⁹ Peter Burke, *Kultureller Austausch*, Frankfurt a.M. 2000, S. 9-40. Vgl. auch Philipp Ther, *Beyond the Nation. The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe*, in: *Central European History* H. 36/2003, S. 45-73; sowie die Beiträge in Sven Oliver Müller/Philipp Ther/Jutta Toelle/Gesa zur Nieden (Hrsg.), *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Wien/München 2010.