

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2002

Deutsch-französischer Ideentransfer
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Rainer Kolk (Bonn), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Bielefeld), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2002
8. Jahrgang

Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz

herausgegeben von
Gerhard Höhn und Bernd Füllner

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Herstellung: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-406-8
www.aisthesis.de

Michael Werner (Paris)

Deutsch-französische Verflechtungen im Pariser Musikleben der Julimonarchie

Auf einer Karikatur Daumiers aus dem Jahre 1843 sieht man zwei Bürger vor einem Plakat, das ein Konzert der Pianisten Franz Liszt und Alexander Dreyschock ankündigt. Bei dem Versuch, die deutschen Musikernamen auszusprechen – Liszt wird als „Lits“ verballhornt – zerbrechen sie sich die Zunge und machen ihrem Unmut über die Überfremdung des Pariser Musiklebens sowie auch über die Tatsache Luft, dass der ganze Spaß auch noch teures Geld koste.¹

Daumier reagierte mit dieser Lithographie auf ein Phänomen, das vielen zeitgenössischen Beobachtern auffiel: die immer stärkere Präsenz deutscher Musiker im damaligen Paris der Julimonarchie, ein Vorgang, der vielfach als eine Verdeutschung des Pariser Musiklebens interpretiert wurde. Der empirische Tatbestand als solcher ist kaum anzuzweifeln, selbst wenn er – im Verhältnis zu anderen Formen des Kulturtransfers – relativ wenig erforscht ist. Die Interpretation dagegen, die nationalen Kategorisierungen von Musik und Musikleben, bedarf der Erläuterung. Mit ihr reagierten Musikkritik wie Publizistik auf Veränderungen der musikalischen Praktiken und des Konzertwesens, d.h. auf Transformationsprozesse, die in weiterem Sinne den sozialen Ort von Musik betrafen. Zugleich signalisiert sie einen Wandel in der Wahrnehmung von Musik, der sowohl die Einstellung des Publikums als auch die Selbsteinschätzung der Akteure umfasste, seien es nun die Musikausübenden selbst oder die Veranstalter, die Musikverleger oder -kritiker. Wie in der Literatur und in den bildenden Künsten war die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in der Musik eine Zeit des tiefgreifenden Umbruchs.

Dabei ist gerade im Falle der Musik eine paradoxe Beobachtung zu machen. Einerseits unterlag das musikalische Leben einem besonderen Internationalisierungsdruck. Musiker wie Musik zirkulierten in einem wachsenden Raum, die Zentren des musikalischen Lebens bildeten ein übernationales Netzwerk, in das sich auch die kleineren Knotenpunkte der Residenzen und der Bürgerstädte eingliederten. Zugleich kam es andererseits zu einer Nationalisierung der mit der Musik verbundenen

¹ Honoré Daumier: Une annonce de concert. In: *La Caricature*, 12. März 1843.

Repräsentationen: Musik wurde als Ausdruck nationaler Eigenheiten verstanden, und damit potentiell zum überzeitlichen Identifikationsmuster und Erkennungszeichen. In diesem gesamteuropäischen Prozess, der hier im Einzelnen nicht entfaltet werden kann, ist die deutsch-französische Komponente von besonderem Interesse. Zumal die Diskussion um den Wagnerismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts² signalisiert eine Polarisierung, die auch mit den politischen Entwicklungen zusammenhing und deren Folgen bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu beobachten sind. Vereinfacht gesprochen, ging es um die Verteidigung – oder Generierung – einer „französischen“ Musik gegen die als dominant empfundene Position der „deutschen“ Musik, die sich ihrerseits mit Wagner ideologisch „nationalisiert“ habe.

Die Grundsteine zu dieser Auseinandersetzung wie generell der deutsch-französischen Musikbeziehungen wurden indessen in der Zeit zwischen 1815 und 1850 gelegt. Damals wurden die sozial- und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen, die entsprechenden Muster geschaffen und die entscheidenden Weichen gestellt. Im vorliegenden Beitrag sollen dazu einige Informationen beigebracht und Hypothesen aufgestellt werden. Damit soll zugleich ein Beitrag zu einem bislang wenig erforschten Gebiet des deutsch-französischen Kulturtransfers im 19. Jahrhundert geleistet werden.³

Sozialgeschichtliche Bedingungen

Die Zunahme des musikalischen Transfers zwischen Deutschland⁴ und Frankreich fußte auf einem sozialgeschichtlichen Sockel, der in sich wie-

² Vgl. hierzu *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, hrsg. von Annegret Fauser und Manuela Schwartz. Leipzig 1999.

³ Im folgenden konzentriert sich die Darstellung auf Paris, wodurch der Blickwinkel zweifellos stark verkürzt wird. Eine umfangreichere Analyse hätte die Situation in den Provinzstädten mit einzubeziehen und ergäbe mit Sicherheit ein differenzierteres Bild. Das Musikleben in den Städten der Provinz zwischen 1750 und 1900, zu dem in letzterer Zeit einige neue Monographien vorgelegt wurden (vgl. etwa Sylvie Granger: *Musiciens dans la ville 1600-1850*. Paris 2002; François Lesure: *Dictionnaire musical des villes de Province*. Paris 1999), ist Thema eines kollektiven von Patrick Taieb und Hervé Lacombe am Institut universitaire de France durchgeführten Forschungsprojektes.

⁴ Als „Deutschland“ wird hier und im Folgenden keine staatliche Einheit bezeichnet, sondern der überwiegend deutschsprachige Raum, der auch Teile Österreichs, Böhmens, der Schweiz usw. umfasste.

derum mittelfristige Entwicklungen und konjunkturbedingte Faktoren umfasste. Die wichtigsten darunter seien im Folgenden kurz umrissen.

Als erstes ist auf die Tradition der Musikerreisen zu verweisen. Seit dem Mittelalter gehörte die Reise zu den Attributen des Musikerberufs. Nicht umsonst ist der „fahrende Musikant“ sprichwörtlich geworden. Musiker reisten zunächst individuell, dann aber – vor allem seit dem Aufschwung der italienischen Musik im 17. Jahrhundert – auch kollektiv, in kleineren Gruppen sowie als Orchestertruppen und Opernensembles. Für den hier zur Debatte stehenden Zusammenhang sind indessen vor allem die individuellen Reisebewegungen von Bedeutung. Die soziale Differenzierung der Musiker, die Professionalisierung der Ausbildung Ende des 18. Jahrhunderts wie auch die Entwicklung des musikalischen Marktes, die Bildung eines bürgerlichen Publikums trugen zu einer Verstärkung der Zirkulation bei. Das Wechselspiel von Angebot und Nachfrage strukturierte in wachsendem Maße die Mobilität der Musiker. Zum einen implizierte die Musikerlaufbahn die Anerkennung auf wechselnden Schauplätzen, vor verschiedenem Publikum. Die Reisebewegung umfasste alle Arten und Klassen von Musikern, vom Spielmann bis zum Instrumentalvirtuosen. Wer ein etablierter Musiker werden wollte, hatte auf Reisen zu gehen, nicht nur, um zu lernen – das war die ältere Begründung –, sondern nunmehr vor allem, um sich überregional zu bewähren und sich eine Reputation aufzubauen, die ihrerseits weiter wertbar war.

Die sich dabei herausbildenden Reisewege waren keineswegs zufällig oder willkürlich, sondern folgten einer deutlichen Logik. Die Entwicklung des Musikpublikums war in den Metropolen Westeuropas, wo sich die älteren aristokratischen Eliten mit dem aufkommenden Bürgertum mischten, besonders vorangeschritten. Allen voran zogen London und Paris Musiker aus allen Teilen Europas an. Beide Städte waren Knotenpunkte eines internationalen und eines nationalen Netzwerkes musikalischer Aktivitäten, besondere Verdichtungen, welche die Wanderungsbewegungen der Musiker strukturierten und umleiteten. Auf der anderen Seite „produzierten“ die Länder Süd-, Mittel- und Mitteleuropas zahlreiche Musiker, die von den dortigen Märkten nicht aufgenommen werden konnten. Die Folge davon war eine Abwanderung nach Westen und Norden, die sowohl zahlreiche anonyme Orchestermusiker wie auch herausragende Solisten und Komponisten umfasste. Manche unter ihnen verbrachten nur eine vorübergehende Zeit in Frankreich, England oder Belgien, andere ließen sich dort dauerhaft nieder. Sogar in den Klassen

des Pariser Konservatoriums etwa, der Pflanzstätte der französischen Musik, unterrichteten zahlreiche Lehrer aus Italien, Deutschland, Böhmen und Ungarn.⁵ Doch auch die Konservatorien der großen französischen Provinzstädte wurden von der Bewegung erfasst.⁶

In diesem allgemeinen Internationalisierungsprozess war nun eine Sonderentwicklung auszumachen, die in Paris ab 1830 kulminierte. Sie betraf zum einen die Gruppe der Instrumentalvirtuosen und zum anderen die deutschen bzw. österreichischen Musiker, die damals die Konzertsaison zu beherrschen begannen. Wie noch zu zeigen sein wird, waren viele darunter gleichzeitig auch Komponisten und Lehrer, sodass ihre Aktivitäten auf vielfältige Weise in das Pariser Musikleben verwoben waren. Die meisten Instrumentengattungen waren vertreten, die Geiger etwa mit Heinrich Wilhelm Ernst, Heinrich Panofka und Johann Sina. Besonders stark traten indessen die Pianisten in Erscheinung, deren Instrument sich damals noch in einem grundlegenden technischen Reifungsprozess befand und nicht nur das Konzertleben, sondern generell das Verhältnis zu Musik nachhaltig umgestaltete.⁷ Unter ihnen seien nur Henri (Heinrich) Herz, Adolf Kalkbrenner, Sigismund Thalberg (der Rivale Franz Liszts), Ferdinand Hiller, Stephen Heller, Eduard Wolff, Johann Peter Pixis, Eduard Franck, Sigismund Goldschmidt und Franz Liszt selbst genannt, der zum Beginn seiner Pariser Karriere vielfach als „Deutscher“ wahrgenommen wurde. Daneben trifft man eine große Anzahl mehr oder weniger zweit- und dritrangiger Musiker, etwa die später als Heines „Mouche“ bekannt gewordene Elise Krinitz, die in den vierziger Jahren als Pianistin auftrat.

Zu diesen mittel- und langfristig in Paris ansässigen Virtuosen kamen die durchreisenden Musiker, die nur für eine Reihe von Konzerten oder für eine Saison Station machten, aber ebenfalls einen wichtigen Beitrag zum musikalischen Transfer leisteten. Man denke etwa an Karl Halle und Ignaz Moscheles, die sich in London niedergelassen hatten, an Clara Wieck, an Felix Mendelssohn, an den oben erwähnten Alexander Dreyshock oder Theodor Döhler. Vielfach sind keine genauen Grenzen

⁵ Hier seien nur Anton Reicha, Ignaz Ladurner, Heinrich Herz und Meyerbeer genannt. Vgl. *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795-1995*, hrsg. von Anne Bongrain und Yves Gérard. Paris 1996.

⁶ Vgl. Marie-Claire Lemoigne-Mussat: *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Genf 1988.

⁷ Vgl. Cyril Ehrlich: *The piano. A history*, Oxford 1990 (2. überarbeitete Auflage).

zwischen den Reisenden und den für kürzere Zeit Ansässigen zu ziehen – ein Zeichen dafür, dass die wachsende Mobilität die traditionelle soziale Typologie der Musiker veränderte.

Ein weiterer Grund für die raschere Zirkulation der Personen ist in der Entwicklung des Virtuositums auszumachen. Auch hier liegt eine ältere Tradition vor, die dann Anfang des 19. Jahrhunderts in neue Bahnen gelenkt wurde. Reisende Virtuosen gab es schon seit dem 17. Jahrhundert. Aber erst die Formierung eines breiteren Publikums, das über die älteren Amateur- und Liebhaberkreise hinausging, schuf die Grundlage zu dem neuen Typen des Virtuosen, der unter Anteilnahme der Medien auf Tournee ging und seiner Kunst neue Zuhörer – und Zuschauer – zu erschließen vermochte. Der historische Durchbruch gelang Paganini. Pianisten wie Liszt, Thalberg, Herz, Violonisten wie Vieuxtemps und Hauser traten in seine Fußstapfen. London und Paris waren unumgängliche Stationen auf der Virtuosenlaufbahn, die dann freilich auch viele andere Orte einbezog. Die Ankunft und die Tätigkeit der Virtuosen bescherten der Stadt Gesprächsstoff wie erhöhte Umsätze. Zugleich beleuchteten sie die Internationalisierung des Musikbetriebs.

Zum Virtuositum gehört auch eine seiner historisch vorgelagerten Spielarten: das Wunderkind. Auch von dieser Spezies gab es zum fraglichen Zeitraum, nach Mozart und Beethoven, so manche neue Verkörperungen, von denen dann einige wenige den Sprung in den Virtuosenstatus schafften. Die solideren waren etwas älter als die Vorgänger aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: der junge Liszt debütierte mit 11 in Wien, mit 13 in London und Paris; der Geiger Joseph Joachim mit 12 in Leipzig und mit 13 ebenfalls in London. Virtuosen und Wunderkinder belegen auf ihre Weise die internationale Legitimationsfunktion der westlichen Hauptstädte: Hier mussten sich die betreffenden Musiker die ersten Sporen verdienen. Erst wenn man sich dort einmal einen Namen gemachte hatte, konnte man sich mit einiger Aussicht auf Erfolg auf Tournee begeben.

Infrastrukturen

Die Präsenz der deutschen Musiker in Paris beschränkte sich indessen nicht nur auf Personen. Sie war mit einer ganzen Reihe Veränderungen verbunden, welche die Infrastruktur des musikalischen Lebens betrafen. Als erstes ist hier der Verlag und Vertrieb von Musikalien anzuführen.

Die Internationalisierung des Buchhandels⁸ erfasste zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch den Bereich des Musikverlags. Der Berliner Musikalienverleger Adolf Martin Schlesinger gründete in den 1820er Jahren Filialen in London und Paris. Besonders die Pariser Niederlassung, um die sich sein Sohn Moritz Schlesinger kümmerte, gewann rasch an Bedeutung und stieg zu einem der wichtigsten Pariser Musikverlage auf.⁹ Schlesinger verlegte zunächst vor allem „deutsche“ Musik, etwa Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, Hummel und Moscheles, veröffentlichte Gesamtausgaben, zahllose Klavierauszüge, bevor er sich später auch anderer Musik zuwandte. Der Verlag und die urheberrechtliche Verwertung von Meyerbeers Erfolgsoper *Robert le Diable* (1831) trug zur Festigung seiner Stellung bei. Zugleich expandierte er in neue Gebiete. Er gründete 1834 die erste, wöchentlich erscheinende Spezialzeitung für Musik, die *Gazette musicale*, die ab 1835 in die *Revue et gazette musicale* umgewandelt wurde und eine führende Rolle in der Pariser Musikkritik spielte. Parallel dazu organisierte er selbst Konzerte für die Abonnenten seiner Zeitung, die zu den musikalischen Großereignissen der Saison gehörten. So schuf er sich ein wahres Imperium, dessen Bauteile sich gegenseitig ergänzten und für dessen Wohlergehen er in der *Revue* beständig die Werbetrommel rühren konnte.¹⁰ Im Jahre 1846 verkaufte er das Unternehmen an die ebenfalls aus Preußen stammenden Brüder Louis und Gemmy Brandus, die es bis 1887 im selben Sinne weiterführten.¹¹

⁸ Michael Werner, Les libraires comme intermédiaires culturels: remarques à propos du rôle des libraires allemands en France au XIX^e siècle. In: *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie, XVI^e-XIX^e siècles*, hrsg. von Frédéric Barbier, Sabine Juratic, Dominique Varry. Paris 1996, S. 527-542.

⁹ Vgl. Anik Devriès: Un éditeur de musique « à la tête ardente », Maurice Schlesinger. In: *Fontes Artis Musicae* 27 (1980), S. 125-136, sowie *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, hrsg. von Anik Devriès und François Lesure. Genf 1988, Bd. 2, S. XX-XX, und Helga Jeanblanc: *Des Allemands dans l'industrie et le commerce du livre à Paris (1811-1870)*, Paris, 1994, S. 256-258. Schlesinger und seine Frau Elisa lieferten das historische Vorbild für das Ehepaar Arnoux in Flauberts Roman *Education sentimentale*.

¹⁰ Die entsprechenden Praktiken wurden von manchen Musikern als abstoßend oder auch kunstfeindlich empfunden. Stephen Heller etwa beschwerte sich über die erniedrigende Transskriptionsarbeit für Klavierbearbeitungen, die ihm Schlesinger auferlegte. Vgl. Stephen Heller: *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger. Paris 1981, S. 79f.

¹¹ Zum Verlag Brandus vgl. Anik Devriès: La maison Brandus. Heurs et malheurs d'un commerce d'éditions musicales au XIX^e siècle. In: *Revue de musicologie* 1984, S. 51-82.

Veränderungen der Infrastruktur waren auch im Bereich des Instrumentenbaus¹² zu beobachten. Auch auf diesem Gebiet bestand auf der einen Seite eine ältere handwerkliche Zuwanderungstradition, die vor allem den Cembalo- sowie den Geigenbau betraf. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzte dann eine erste Welle der Industrialisierung – genauer: der Rationalisierung der Herstellungsverfahren ein, insbesondere im Klavierbau. Ein Großteil der in Paris niedergelassenen Hersteller waren in Deutschland und Österreich geboren, vor allem die bekanntesten wie Ignace Pleyel, Johann Heinrich Pape, Heinrich Herz, während Sébastien Erard aus Straßburg stammte. Auch unter den mittelgroßen Klavierbauern kamen viele aus dem Osten, so Wilhelm Petzold (Sachsen), Karl Lemme (Braunschweig), Johann Christian Dietz (Darmstadt), Tobias Schmid (Nassau) oder Johann Georg Kriegelstein (Oberelsass). Ein Teil wiederum dieser Klavierhersteller waren als Konzertveranstalter tätig, so Herz, Pleyel, Erard, Dietz und Petzold, die jeweils eigene Konzertsäle betrieben. So schließt sich der Kreis in einer Landschaft des musikalischen Lebens und vor dem Hintergrund eines Marktes, der die Funktionen der einzelnen Akteure – Musiker, Verleger, Instrumentenbauer, Impresarios und Konzertorganisatoren – vielfach noch nicht ausdifferenziert hatte. Dabei diente der Konzertsaal des Hauses Pleyel – um nur ein Beispiel zu nennen – nicht nur für Klavierkonzerte, sondern auch für Streicher- und Bläserdarbietungen sowie für Konzerte von Musikgesellschaften.

Wandel in der Musikkultur

Der Wandel der sozialgeschichtlichen Strukturen des musikalischen Lebens verweist indessen nur auf die eine Seite des in Frage stehenden Transfers. Die andere betrifft die Musik selbst, ihre Ästhetik wie ihre Wahrnehmung sowie die mit der Rezeption verbundenen Vorstellungen. Generell ist davon auszugehen, dass deutsche Musik zu Anfang des 19. Jahrhunderts – sieht man von dem Vorspiel Glucks ab, dessen Reformopern in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf der Pariser Szene zu heftigen Auseinandersetzungen geführt hatten – in Frankreich noch kaum bekannt war. Mozart hatte bei seiner Parisreise 1778 sowie

¹² Vgl. Hierzu Malou Haine: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation.* Bruxelles 1980.

posthum während des Direktoriums mit einer Aufführung der *Zauberflöte* durch eine Wiener Truppe einen Achtungserfolg errungen.¹³ Aber zu Beginn der Restauration beherrschten die Italiener – Rossini, Bellini, Donizetti und Cherubini, der außerdem noch Direktor des Konservatoriums war – noch nach wie vor die Szene. Daneben hatte sich eine französische Operntradition erhalten, zu der man in der Nachfolge Gossecs etwa Boieldieu und Auber rechnen konnte. – Drei Faktoren, bei denen allen der deutsch-französische Transfer eine wichtige Rolle spielte, bestimmten nun den für die Musikgeschichte so wichtigen Umbruch.

Verschiebungen der Gattungshierarchie

Der erste Faktor hat mit der Verschiebung der Gattungshierarchien und den damit verbundenen internen Veränderungen sowohl der Opern- wie der Instrumentalmusik zu tun. Der mit Haydn beginnende Aufstieg der sinfonischen Musik am Wiener Hof zwang den Opernkomponisten – von Mozart bis Rossini – zur Auseinandersetzung mit einer neuen Formensprache und einem neuen Kunstanpruch. Die Entwicklung verstärkte sich mit Beethovens Symphonien, welche die Führungsrolle der Oper erfolgreich durchbrachen.¹⁴ Nunmehr wurde die Position von Oratorium und Oper innerhalb der Gattungshierarchien auch in London und Paris diskutiert, wenn auch die soziale Vorrangstellung des Operntheaters zunächst ungebrochen blieb. Webers *Freischütz*, der 1825 in einer freizügigen Adaptation von Castil-Blaze aufgeführt wurde, löste eine heftige Debatte um neue Opernformen aus. Schließlich experimentierte Meyerbeer 1831 mit seinem *Robert le Diable* erfolgreich eine neue Art des historischen Musikdramas, eine gewisse Synthese von deutscher und italienischer Tradition, in die er ungewohnte Orchesterfarben und Chortableaus einbrachte und die Chopin als „Meisterwerk der neuen Schule“¹⁵ bezeichnete. Damit wurde der Komponist aus Berlin nunmehr zum Inbegriff einer eigenen Opernform, die je nachdem als „deutsch“ oder „französisch“ charakterisiert wurde. Als der Maestro 1842 zum

¹³ Vgl. Jean Mongrédien: *La musique en France des Lumières au romantisme, 1789-1830*. Paris 1985.

¹⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik. Bd 1: Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*. Stuttgart 1999.

¹⁵ Thérèse Marix-Spire: *Les romantiques et la musique*. Paris 1954.

Generalmusikdirektor in Berlin ernannt wurde, kommentierte Liszts Freundin, die Gräfin d'Agoult:

L'Allemagne et la France se disputent Meyerbeer. [...] Les deux pays ont eu une part presque égale à la formation de ce beau génie: ils en revendiquent les fruits avec des droits pareils. L'élément grave, profond et fort de la poésie germanique est comme la racine des œuvres de Meyerbeer, tandis que la clarté, le rythme, l'élégance et l'esprit de la poésie française leur donnent un éclat particulier.¹⁶

Auch wenn Meyerbeers Position im Pariser Musikleben, im Zusammenhang mit derjenigen seines Verbündeten Schlesinger, zu vielerlei Kommentaren Anlass gab, so war er doch auch nach seiner Anstellung als Generalmusikdirektor der königlichen Oper in Berlin, wo er übrigens nie in gleichem Maße wie in Paris Fuß fassen konnte, zweifellos eine der markantesten Persönlichkeiten des Pariser Musiklebens. Als Richard Wagner von 1839 bis 1842 in der französischen Hauptstadt seinen internationalen Durchbruch ins Werk zu setzen versuchte, begab er sich ganz natürlich unter die Fittiche Meyerbeers, betrachtete ihn als seinen entscheidenden Gönner, dem er „alles“ verdanke, zumal seine „künftige Berühmtheit“.¹⁷ Erst im Nachhinein entwickelte er, an angebliche Versäumnisse und Falschheiten Meyerbeers anknüpfend, seine fatalen antisemitischen Ansichten über die „schädlichen“ Einflüsse des Judentums in der musikalischen Kulturindustrie.

Wenn somit auf der einen Seite die Pariser Oper bei Meyerbeer und später bei Berlioz sinfonische Komponenten in sich aufnahm, so tat dies auf der anderen Seite dem wachsenden Einfluss der Instrumentalmusik keinerlei Abbruch. Im Gegenteil erlebten insbesondere Beethovens Symphonien, die namentlich von dem Orchester des Konservatoriums unter der Leitung Habenecks regelmäßig aufgeführt wurden, einen wahren Triumph.¹⁸ Für die gesamte Pariser Musikkultur, für die musikalische

¹⁶ Daniel Stern (= Marie d'Agoult): Giacomo Meyerbeer. In: *La Presse*, 15. Oktober 1842.

¹⁷ Brief an Robert Schumann vom 29. 12.1840. In: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Stobel und Werner Wolf. Leipzig 1979, Bd. 1, S. 429.

¹⁸ Richard Wagner berichtet in seiner Autobiographie, dass er Habeneck eine seine weitere musikalische Entwicklung prägende Aufführung der Neunten verdanke (Richard Wagner: *Mein Leben*, hrsg. von Eike Middell. Leipzig 1985, Bd. 1, S. 205).

Bildung französischer Komponisten wie Berlioz, Alkan und César Franck waren diese Konzerte von großer Bedeutung. Aber auch gewissermaßen auf breiter Front machte die Instrumentalmusik erhebliche Fortschritte. Sowohl die allgemeine Zahl der Konzerte wie auch der Anteil von Instrumentalmusik an den Konzertprogrammen stieg an.

Ausweitung des Konzertlebens

Damit ist der zweite Faktor angesprochen: die zunehmende Differenzierung des Konzertangebots. Auf der einen Seite wurden Großveranstaltungen mit riesigen Orchestern und Chören organisiert, etwa anlässlich der Industrieausstellung von 1845 oder im Cirque olympique. Daneben lief das normale Konzertprogramm in eigens dafür eingerichteten Konzertsälen ab, mit berühmten Sängern und Instrumentalvirtuosen sowie mehr oder weniger umfangreicher Orchesterbegleitung. Auch reine Orchesterstücke wurden in die Programme eingestreut. Auf der anderen Seite fanden Liebhaber Konzerte in kleinerem Kreise statt, etwa mit Kammermusikprogrammen, die man einem größeren Publikum nicht zumuten konnte. Diese kleineren, erlesenen Konzerte waren zum Teil nur halböffentlich, wurden entweder von Kammermusikvereinigungen veranstaltet¹⁹ oder fanden bei Privatleuten bzw. bei den Musikern selbst statt. Mit ihnen waren neue Formen des Hörens verbunden, Konzentration auf die musikalische Sprache. Sie erforderten eine höhere musikalische Bildung und eine mehr verinnerlichte Einstellung zur Musik. Auch hier kam Beethovens Musik eine herausragende Rolle zu, diesmal in Form der Klavier- und Streichersonaten, der Trios und vor allem der Streichquartette. Nicht nur eher publikumsscheue Musiker wie Chopin und Alkan, sondern auch extrovertierte Virtuosen wie Liszt und Ernst gaben sich im kleinen Rahmen entspannt. Ein bekanntes Gemälde von Josef Danhauser aus dem Jahre 1840 zeigt Liszt am Flügel, umgeben von Marie d'Agoult, George Sand, Alexandre Dumas, Berlioz, Paganini und Rossini. Auf dem Flügel ist als symbolischer Blickfang sowohl für die Gruppe wie für den Bildbetrachter eine überlebensgroße Büste Beethovens postiert.²⁰ Indessen eroberte die Kammermusik auch die Konzert-

¹⁹ Vgl. hierzu Joël-Marie Fauquet: *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris 1986.

²⁰ Original in der Nationalgalerie Berlin.

säle. Beethovens Streichquartette wurden in der Salle Pleyel erfolgreich von namhaften französischen Ensembles aufgeführt, wie demjenigen von Alard, dem der berühmte Cellist Franchomme angehörte, oder dem von Maurin, in dem mit Chevillard ein anderer bekannter Cellist spielte. Beide Quartette vereinigten ansonsten als Solisten angesehene Musiker.

Die Aufsplitterung in verschiedene Konzerttypen verlief aber nicht nur nach gattungsgeschichtlichen Kriterien. Auch eine soziale Differenzierung des Publikums lässt sich beobachten. Selbst wenn eigene Konzertreihen wie die von Padeloup, die explizit auf ein volksnahes Publikum zielten, erst nach 1848 gegründet wurden, so hatte die entsprechende Entwicklung doch schon zuvor eingesetzt. Seit 1819 galt die Musik auch als Mittel der Volksbildung und -erziehung. Schon damals wurde die Musikpädagogik Wilhems in einigen Pariser Grundschulen angewandt, 1833 wurde sie dann in allen Schulen eingeführt. Die Saint-Simonisten pflegten Gesang als zivilisatorische Maßnahme zur Erhebung der Seele. Sozialreformer wie Joseph Mainzer wollten in den dreißiger Jahren mit gezielter musikalischer Schulung die dunklen und zerstörerischen Energien des Volks läutern. Die Bewegung der Arbeitergesangsvereine, Orphéons genannt, erfasste weite Kreise der Hauptstadt wie der französischen Provinz.²¹ Damit war der Grund für eine Ausweitung des Publikums gelegt, ohne welche die parallel erfolgende Aufwertung und Kanonisierung der Musik als neuer Kunstreligion schwerlich denkbar war.

Kanonisierung und Historisierung

Diese Autonomisierung der „ernsten“ Musik verweist nun ihrerseits auf den dritten musikhistorischen Faktor, den es hier in Rechnung zu stellen gilt: die Ausbildung eines Kanons und die damit verbundene dialektische Konstruktion von Historisierung und Sakralisierung der Musik. Auch in dieser Hinsicht ging der entscheidende Anstoß von der Beethoven-Rezeption aus. Dabei handelte es sich um einen international vernetzten Vorgang, der dann jeweils nationale Varianten hervorbrachte. In Deutschland, England, Frankreich, in Dänemark, Belgien und den Niederlanden hatte sich die musikalische Elite Beethovens Konzeption des

²¹ Vgl. Philippe Gumpłowicz: *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*. Paris 2001 (Nouvelle édition).

musikalischen Genies zu eigen gemacht und versuchte, sie in ihrer Praxis umzusetzen. Damit waren nicht nur musikästhetische Werte gemeint, sondern auch die größtmögliche politische und soziale Unabhängigkeit von den alten Strukturen des Mäzenatentums. Beethoven verkörperte die eigene Größe der Musikkunst, die nur sich selbst zu dienen hatte, die ihre Einheit und ihre Botschaft in sich selbst fand. Die Interpretation dieser Musik erfolgte nicht mehr nach äußeren sozialen oder ideologischen Mustern, sondern war aus der inneren Sprache der Musik abzuleiten. Damit entrückte das Genie den gesellschaftlichen Zwängen und stieg in die überzeitliche Sphäre der Kunst auf. Beethoven war der erste Künstler, um den – noch vor Goethe – ein regelrechter Kult getrieben wurde, und zwar sowohl schon zu Lebzeiten²² wie auch dann direkt nach seinem Tod 1827. Er war auch der erste Bürgerliche, dem – 1845 in Bonn, fast zehn Jahre, nachdem der erste Aufruf dazu ergangen war – unter entscheidender Mithilfe des Wahlparisiers Franz Liszt ein öffentliches Denkmal gesetzt wurde, ein Ereignis, das den Anlass zu einem großen internationalen Musikfestival gab.²³ Die Beethovenverehrung war das deutlichste Symptom für die Etablierung eines musikalischen Kanons. Von nun an machte man sowohl in den Konzertprogrammen wie in den Köpfen der Musikkenner einen grundsätzlichen Unterschied zwischen zeitgenössischen lebenden und verstorbenen Komponisten. Für die Aufführung der Werke nicht mehr lebender Komponisten richtete man nach und nach Konzerte für „alte“ („ancienne“, „ancien“) Musik ein, wobei der Tod des Komponisten zunächst das einzige Kriterium zur Trennung von „Alten“ und „Neuem“ darstellte. Damit war indessen eines der wichtigsten Systemelemente für die Erstellung eines Kanons²⁴ bereitgestellt: die Unantastbarkeit der historischen Genealogie, die nicht mehr durch moderne „Zwischenfälle“ oder die prinzipiell offenen Entwicklungen des zeitgenössischen Musiklebens in Frage gestellt werden konnte. In unserem Falle führte dies zur Konstruktion der Wiener Triade Mozart, Haydn, Beethoven. Beethoven stellte eindeutig den Kulmi-

²² Vgl. Tia DeNora: *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley 1995.

²³ Vgl. Bodo Bischof: *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*. Köln 1994, sowie Esteban Buch: *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*. Paris 1999, hier S. 156-180.

²⁴ Zur Entstehung des musikalischen Kanons am Beispiel Englands vgl. William Weber: *The rise of musical classics in eighteenth-century England. A study in canon, ritual, and ideology*. Oxford 1992.

nationspunkt einer nunmehr „historisch“ abgesicherten und für alle Zukunft gültigen künstlerischen Entwicklung dar. Der Kanon erwies sich somit als eine Kombination von historischer Sichtweise und überzeitlicher musikalischer „Größe“.

Innerhalb des Beethovenschen Werkes waren es vor allem die Symphonien, die den Anspruch auf Größe verkörperten. Von Schumann etwa wurden sie als Zentrum des nationalen Erbes hingestellt, das die Deutschen für das Fehlen einer eigenen Malerei-Schule zu entschädigen habe: „Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt usw., so der Deutsche seine Beethovenschen Sinfonien.“²⁵ Mit ihrer neuen, universalen Formensprache wurden sie zum Inbegriff einer bis dahin unbekanntenen Ausdruckskunst, die der Musik einen besonderen Platz unter den kulturellen Aktivitäten des Menschen sicherte – vielleicht sogar den ersten, sprach sie doch unmittelbar zu Seele und Geist! Den großen Orchesterstücken gegenüber – zu ihnen rechnete man auch die Ouvertüren – erschien die Kammermusik elitär, wenngleich sie gerade in dieser Funktion bei den Kennern und „Eingeweihten“ geschätzt wurde.

In Frankreich war der engste Kreis der Beethovenjünger um das Pariser Konservatorium und um einen Kern von internationalen Musikern geschart. Auf François-Antoine Habenecks bahnbrechende, 1829 einsetzende Aufführungen der Symphonien mit dem Orchester des Konservatoriums wurde bereits verwiesen. Unter den Musikern und Komponisten seien nur Chopin und Liszt genannt, Alkan, Berlioz, Ferdinand Hiller, Stephen Heller, Thalberg, Alexandre Boëly, der Geiger Ernst sowie sein französischer Kollege Baillot und dessen Schüler Alard und Armingaud. Die deutsch-französische „Achse“ im Kreis der Pariser Beethovenanhänger liegt auf der Hand. Dazu kamen als mobile Komponente deutsche durchreisende Propagandisten wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, Clara Wieck, Moscheles, Karl Halle, Joseph Dessauer und Anton Schindler, Beethovens Sekretär und Biograph, oder für kürzere Zeit in Paris Ansässige wie Richard Wagner, Christian Schad oder Vesque von Püttlingen. Dieses deutsch-französische Milieu stellte geradezu die Matrix für Beethovens Rezeption und Kanonisierung in Frankreich dar.

²⁵ Robert Schumann: Neue Sinfonien für Orchester. In: ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig 1914, Bd. 1, S. 424.

Die zweite durchlaufende Linie dieses Historisierungs- und Kanonisierungsprozesses neben Beethoven ist in der Bedeutung der französischen Bach-Rezeption auszumachen. Die dabei auftretenden Akteure sind bemerkenswerterweise fast dieselben wie im Falle Beethoven, zumal Beethovens eigene Bachrezeption als Multiplikator für das Interesse am Leipziger Kantor diente: Liszt und Chopin, Ferdinand Hiller, der eine ganz zentrale Rolle spielte, Alkan, der Organist Alexandre Boëly, Eduard Frank, Stephen Heller, Jean-Joseph Bonaventure Laurens, Pierre-Guillaume Zimmermann, der am Konservatorium Klavier unterrichtete, der Geiger Baillot, Habeneck (in seiner Funktion als Geiger), dazu der einflussreiche Kritiker und Komponist Fétis (für die Orgel- und Vokalmusik).²⁶ Die Mittlerfiguren, auf die sich das Netz in Deutschland stützte, waren ebenfalls vielfach als Beethovenanhänger eingestuft: Mendelssohn-Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel, Schumann, Clara Wieck, Johann Christian Heinrich Rinck und Adolph Hesse. Bachs Status war indessen anders als der Beethovens. Er galt als der „Vater“, als Initiator und Begründer, als Vorfahre. Mit Ausnahme des „Wohltemperierten Klaviers“, das als Unterrichts- und Übungsmaterial diente, wurde seine Musik relativ selten gespielt. Eine der ersten Aufführungen galt dem Konzert für drei Cembali (BWV 1063), dessen Allegro Chopin, Liszt und Hiller am 15. Dezember 1833 auf drei Flügeln spielten. Baillot, der eines der Violinkonzerte schon 1833 bei sich zuhause vorgeführt hatte, und Hiller gaben am 31. Januar und am 7. Februar 1835 zwei Violinsonaten (BWV 1016 und 1014). Vokal- und Orgelmusik wurden nur zögernd und in Auszügen ab 1840 gespielt.²⁷ Doch die Reputation Bachs war fest etabliert. Er stellte die historische Verlängerung Beethovens nach rückwärts dar, wobei man je nachdem Mozart oder Gluck zwischen beide einschieben konnte. Insofern ist Bachs Rolle ein Indiz für den Einzug der Geschichte in die Repräsentation des Kanons.

Unter den Kennern setzte, da man sich nunmehr des historischen Abstands bewusst war, auch unvermeidlich eine Diskussion über die „rich-

²⁶ Zur Bach-Rezeption in Frankreich während des 19. Jahrhunderts vgl. Joël-Marie Fauquet und Antoine Hennion: *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris 2001. Zur Bach-Rezeption generell vgl. Patrice Veit: Bach. In: *Deutsche Erinnerungsorte*, hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze. München 2001, Bd. 3, S. 239-257.

²⁷ Die Aufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn in Leipzig 1829 wurde in Paris zwar ausführlich kommentiert, aber die erste vollständige Darbietung kam erst 1884 zu Stande.

tige“ Interpretation Bachs ein. In Deutschland war die entsprechende Debatte schon früher angelaufen. Mendelssohns Aufführung der *Matt-häus-Passion* in Leipzig 1829 stellte einen wichtigen Einschnitt dar. Ihre Verlängerung fand sie in den Editionen der Vokal- und Instrumentalwerke, ab 1850 dann in der großen historisch-kritischen, von der Bachgesellschaft veranstalteten Bachedition.²⁸ In Frankreich nahmen Alkan, der sich darüber brieflich mit Hiller austauschte, sowie Liszt und Boëly daran teil. An dem buchhändlerischen Vertrieb der Bachpartituren war wiederum das Haus Schlesinger beteiligt. Auf Veranlassung der Pariser Bach-Pianisten bzw. Organisten, darunter Alkan, Boëly und César Franck, bauten einige der Pariser Klavierbauer wie Erard, Hesselbein und Pleyel & Woff Instrumente, die nach dem Vorbild der Orgel mit einer Fußpedalmechanik ausgestattet waren und nach dem damaligen Geschmack eine authentischere Adaption der Orgelmusik auf dem Flügel ermöglichten. Im weiteren Verlauf bewirkte die Rezeption der Bachschen Orgelmusik in Frankreich auch eine Renaissance des Orgelbaus, zumal auch den meisten französischen Orgeln die von der Musik vorgesehenen Fußpedale fehlten. Auch auf diesem Gebiet zeigt sich somit das vielschichtige Zusammenspiel von kultureller Praxis und technologischem Transfer.

Auswirkungen auf das Repertoire

So erweist sich der deutsch-französische Transfer auf dem Gebiet der Musik als konstitutiver Bestandteil des musikalischen Lebens in Paris und – darüber hinaus – in ganz Frankreich. Er wirkt sich zugleich auf der organisatorischen und auf der musikästhetischen Ebene aus. An der Basis ermöglicht er einen bis dahin ungesehenen Aufschwung des Konzertbetriebs und schafft einen musikalischen Kanon, der sich unter anderem in einem neu strukturierten Répertoire niederschlägt. Von nun an zeigt sich in den Konzertprogrammen zunehmend ein musikalischer Stilwillen, der nicht mehr allein auf den Prinzipien von Abwechslung und Variation aufbaut, sondern eine erhebende, in sich geschlossene Funktion von Musik und Musikgenuss zu formulieren und zu transportieren sucht. Nach und nach verzichtet man in den Konzerten auf – zumeist

²⁸ Die drei ersten Subskribenten der Ausgabe in Frankreich waren Alkan, J.-J. B. Laurens und Pauline Viardot (vgl. Fauquet/Hennion [Anm. 26], S. 80).

noch aus den Opern entliehene – Gesangseinlagen und beschränkt sich auf Instrumentalmusik, die dem Zuhörer insgesamt mehr Konzentration und Abstraktionsfähigkeit abverlangt und damit auch zu einer Veränderung des Hörverhaltens beiträgt.²⁹ Mit dem Eindringen eines historischen Verständnisses von Musik werden die Programme auch zusehends chronologisch nach dem Entstehungsdatum der Stücke aufgebaut. Man setzt beim Zuhörer einen Grundstock von musikalischer Bildung voraus und versucht ihn im Konzert selbst zu konsolidieren. Dieser Prozess, aus dem sich später die gedruckten Konzertprogrammhefte entwickeln, zieht sich durch das gesamte 19. Jahrhundert, doch die wesentlichen Merkmale sind schon zu Beginn unseres Berichtzeitraums zu erkennen.

Sowohl die Konstitution des Kanons wie der Wandel des Konzertlebens sind ohne die Dynamik der internationalen und insbesondere der deutsch-französischen Verflechtungen nicht denkbar. Im Gegenteil erweisen sich diese Beziehungen als eine wesentliche Antriebskraft der in Frage stehenden Entwicklungen. Da sie sowohl die ästhetische wie die ökonomische und soziale Dimension der Musik durchziehen, liefern sie nicht nur Erklärungsmuster für zahlreiche einzelne Phänomene, sondern erlauben es auch, integrative Interpretationsmodelle zu erstellen, in denen die verschiedenen Facetten des musikalischen Lebens in ihrer gegenseitigen Interdependenz beleuchtet werden. Internationalisierung bedeutet in diesem Sinne eine Ausweitung der Handlungs- und Interpretationsräume, zugleich aber auch eine Differenzierung der Perspektiven auf die komplexeren Zusammenhänge und Verflechtungen, die aus der Internationalisierung heraus entstehen.

Auf der anderen Seite zeigt die Nationalisierung des musikkritischen Diskurses, dass die internationale Vernetzung des musikalischen Lebens kein linearer Vorgang der Homogenisierung ist, sondern im Gegenteil vielfach auch zu einer Polarisierung der Sichtweisen führt. Insofern die Musik nicht mehr als soziale Konvention, sondern zunehmend als Ausdruck nationaler kultureller Dispositionen gewertet wird, wird sie – trotz ihrer vermeintlich universalen Formensprache – auch zum Transportvehikel besonderer national gefasster Erfahrungen. Und da sie immer wieder an soziale Praxis und damit auch an politische Situationen zurückgebunden wird, eignet sie sich auch zur kollektiven Selbstinszenierung, die

²⁹ Zum Wandel des Konzertlebens vgl. nunmehr: *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, hrsg. von Hans-Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner. Paris 2002.

nunmehr, im Zeitalter des aufkommenden Nationalismus, nicht mehr zur Rechtfertigung dynastischer Herrschaft, sondern als konkrete Verkörperung von abstrakten Ideen, darunter auch derjenigen der Nation, veranstaltet wird.

Dieser Konnex mit der Politik zeigt sich besonders am deutsch-französischen Beispiel, und zwar in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Als Reaktion auf die – ihrerseits national durchwirkte – Auseinandersetzung um Wagner und auf die vermeintlich hegemoniale Position „deutscher“ Musik setzten Saint-Saëns' Bemühungen um die Gründung einer „französischen Schule“ in der Nachfolge César Francks ein. Dabei gehörte Franck selbst – wie übrigens später viele Gegner und Befürworter Wagners – zu den Musikern, die selbst eine äußerst aktive Rolle im deutsch-französischen Musiktransfer gespielt haben: Seine Klavier- und Kammermusik wie seine Symphonien gründen ganz in der „französischen“ Rezeption Bachs, Beethovens und der deutschen Romantik, eine Rezeption, die – so hoffe ich gezeigt zu haben – man weder musikhistorisch noch musiksoziologisch in nationale Kategorien fassen kann. Erst wenn man die vielschichtige wechselseitige Verflechtung in den Blick nimmt, eröffnet man sich einen adäquaten Zugang zum Verständnis sowohl dieser Musik wie des musikalischen Lebens, aus dem heraus sie geboren wurde.