

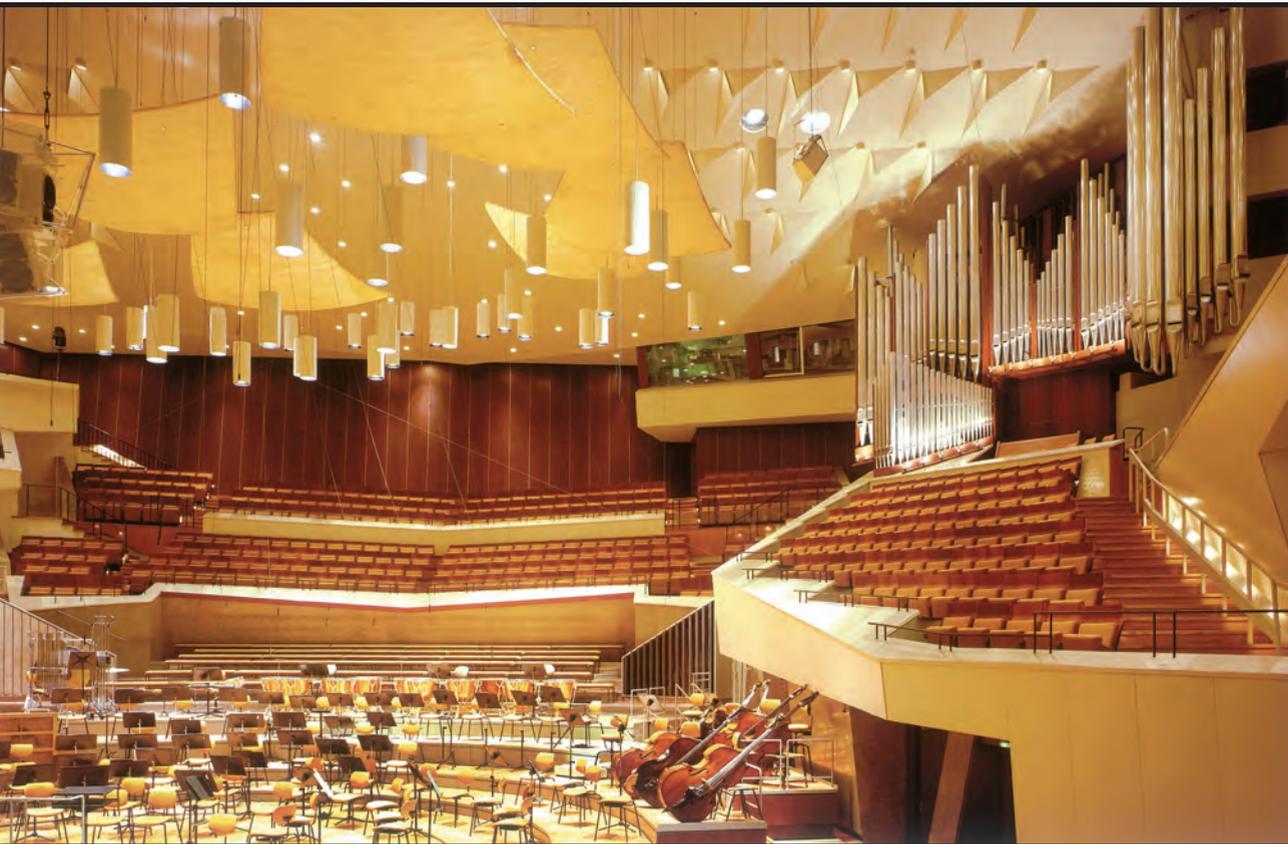
Thomas Ertelt
Heinz von Loesch
(Hrsg.)

Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert

Band 2
Institutionen – Medien



**Staatliches Institut für
Musikforschung**
Preußischer Kulturbesitz



Geschichte
der musikalischen Interpretation
im 19. und 20. Jahrhundert

Herausgegeben im Auftrag des
Staatlichen Instituts für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz, Berlin



**Staatliches Institut für
Musikforschung**
Preußischer Kulturbesitz

Band 2

Institutionen – Medien

Herausgegeben von

Thomas Ertelt und Heinz von Loesch

Bärenreiter

Metzler

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

eBook-Version 2021

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2021

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

Umschlagabbildung: Blick in den großen Saal der Berliner Philharmonie mit
der Karl-Schuke-Orgel (vor 2002). © Archiv Berliner Philharmoniker

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel, Jo Wilhelm Siebert, Heinz von Loesch

Layout und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7051-8

DBV 127-01

www.baerenreiter.com | www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	9
Öffentliches Konzert und Oper.	13
<i>Peter Niedermüller</i>	
Grundannahmen 13 Öffentliches Konzert 18 Oper 30	
Orte und Formen der Aufführung	41
<i>Peter Niedermüller</i>	
Der Ort der Aufführung – der Raum der Aufführung 41 Formen der Aufführung 51	
Repertoire and Programming	61
<i>William Weber</i>	
Introduction 61 Canonic Repertoires Originating in the Eighteenth Century 63 The New Era in Opera, Virtuosos, and Concert Societies 65 Concert Societies and the Rise of Classical Music 67 The Rise of the Modern Opera Canon 72 Concerts Focused on Popular Repertoire 74 The Crisis of New Music 77 The Consolidation of the Operatic Canon 78 Classics and New Music in Concert Life of the 20 th Century 82 Aspects of Decline and Reshaping in Classical-Music Concerts 84 Public Taste for Contemporary Opera 86 Looking Back 88	
Praktiken des Auftritts und des Publikums. Zur Aufführungsdimension in Konzert und Oper.	92
<i>Bettina Brandl-Risi – Clemens Risi</i>	
Rahmenüberlegungen und theoretische Grundlagen 92	
Schlaglichter auf die Geschichte der Auftritte und des Publikums 99	
Positionen und Situierungen von Auftritten 103 Positionen und Positionierungen des Publikums 106	
Fallstudien 109	
Virtuoson-Konzerte des 19. Jahrhunderts 109 Italienische Oper des 19. Jahrhunderts 111	
Professionalisierung des Publikums: Die Claque 116 Richard Wagner und der abgedunkelte Zuschauerraum: Anspruch und Wirklichkeit 118	
Tendenzen im 20. und 21. Jahrhundert 123	
Kritik und Marketing	132
<i>Christiane Tewinkel</i>	
Zu Geschichte und Systematik der Musikkritik 132 Interpretationskritische Dimensionen der Vermarktung von Musik 143	

Technische Medien I: Produktion von Tonträgern	151
<i>Christian Schaper</i>	
Lost in translation: Tonträger als technisch-mediale Repräsentationen	151
Musikalische Interpretation unter den Bedingungen mechanischer Schallaufzeichnung	152
Reproduktionsklaviere und »Künstlerrollen« als Gegenstände der Interpretationsforschung	159
Elektrifizierung und Repertoireerweiterung	163
Magnetbänder und frühe Stereophonie	164
Vom Konzertsaal zum Tonstudio	166
Kontinuität im Wandel oder: Das Ende des Zeitalters der Tonträger?	173
 Technische Medien II: Rezeption von Aufnahmen	 180
<i>Jo Wilhelm Siebert</i>	
Wiederholbarkeit	180
Exploitativer Modus der Rezeption	186
Zeugnisse	188
Aufnahmen als Konkurrenzphänomen	191
Das Problemfeld Nachahmung	195
 Noteneditionen und Aufführungsmaterialien als Quellen der Interpretationsgeschichte	 210
<i>Johannes Gebauer – Kai Köpp</i>	
Gedruckte Notenausgaben	210
Der Musikalienmarkt im 19. Jahrhundert	210
Denkmäler und Gesamtausgaben	212
Bezeichnete Notenausgaben des 19. Jahrhunderts	213
Notenausgaben im 20. Jahrhundert	217
Praktische Notenausgaben als Quellen für die Interpretationsforschung	220
Handschriftliches Stimmenmaterial in der Interpretationsforschung	226
Uraufführungsstimmen in der Kammermusik	227
Uraufführungsmaterial zu großbesetzten Werken	229
Einfache Stimmensätze für »Quartett-Proben« im »Zimmer«	230
Herstellung von Dubletten für großbesetzte Aufführungen	232
 Interpretation und Musik-(Aus-)Bildung. Zwischen Institutionalisierung, Systematisierung und Individualisierung	 237
<i>Dörte Schmidt</i>	
Höhere Bildung	239
Methode	244
Gegenprobe: Die Selbstdarstellung der Institutionen in den Jahresberichten	257
Stil	261
Ausblick: Historische und mediale Zäsuren	267
 Der Dirigent als Interpret	 273
<i>Wolfgang Hattinger</i>	
Entwicklung des Dirigierens bis ins 19. Jahrhundert	274
Übergang zum modernen, interpretierenden Dirigenten	281
Dichotomien der Dirigierauffassung?	285
Der moderne Dirigent	292
Der Dirigent im 20. Jahrhundert	296
Jüngste Entwicklungen	303
 Orchester, Orchestermusiker, Orchestertraditionen	 309
<i>Gesine Schröder</i>	
Besetzungen und Besetzungsstärken in Orchestern nach 1800	311
Zeitgeschichtsbedingte Schwankungen der Besetzungsstärken	315
Fusionen	317
Qualifikation	318
Tatsächlich gebrauchte Instrumente	319
Weitere Umbesetzungen	325
Sitzordnungen/Aufstellungen	326
Orchestrale Spieltechniken, Spielgepflogenheiten	331
Retuschen, Striche, Einlagen	332
Proben	334

<hr/>	
Zwischen Selbstinszenierung und Werkinterpretation:	
Solistinnen und Solisten	340
<i>Rebecca Grotjahn</i>	
Der sich selbst inszenierende Solist	341
Produzieren, Reproduzieren, Fantasieren	346
Fantasierendes Produzieren	349
Produzieren eigener Kompositionen	353
Reproduzieren als Inszenierung des Solisten	355
Reproduzieren als Interpretieren	358
Lied- und Kammermusikultur	368
<i>Martin Günther</i>	
Lied und Kammermusik als ideelle und performative Konzepte	368
Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit	370
1800–1850: Professionalisierung	370
1850–1900: Institutionalisierung	373
Intimität und Authentizität: Zur Interpretations- und Rezeptionsästhetik	377
Kammermusikpraxis und Gesprächstopos	377
Liedvortrag und Subjektivität	379
Authentizität als interpretationsästhetisches Paradigma nach 1850	380
1900–1933: Umbrüche	383
Kunstlied- und Kammermusikpraxis als Teil des öffentlichen Konzertlebens	383
›Intime Musik‹, Konzertreformen, Gegenöffentlichkeit(en)	385
Mediengeschichtliche Aspekte	388
1945–2000: Re- und Dekonstruktionen	390
Adornos ›kleiner Saal‹	390
Kunstlied und Tradition	391
Kammermusik und Avantgarde	393
»Widerstand der Materie«? Oper und Musiktheater	400
<i>Stephan Mösch</i>	
Vorüberlegungen	400
Die Idee des mobilen Dispositivs	401
Oper und Corporate Identity	402
»Widerstand der Materie«: Zwei Fallbeispiele	404
Gustav Mahler an der Wiener Hofoper	404
Otto Klemperer und die Krolloper	408
Zwischen Institution und Interpretation: Ensemblearbeit in wechselnden Kontexten	410
Allgemeine Aspekte	410
Was heißt Wiener Mozart-Stil?	411
Fritz Busch in Glyndebourne, Teodor Currentzis in Perm	413
»Erste Ausprägung modernen Musiktheaters«: Die Grand Opéra und andere Modelle des 19. Jahrhunderts	416
Sonderprojekte als Normalfall: Franz Liszt in Weimar	416
Paradoxien der Grand Opéra	417
Erleben, codiert: Cosima Wagners »Bayreuther Stil«	420
Strategien der Legitimation: Zur heutigen Situation	422
Chorwesen	428
<i>Wolfgang Dinglinger</i>	
Chorwesen in einzelnen Ländern und Regionen	428

Chorformen 432

Größerer gemischter Chor 435 Männerchor – Frauenchor 438 Arbeiterchor 440
Rundfunkchor 440 Vokalensemble 442 Knabenchor 442

Chorleitung 443

Kirchenmusik..... 447

Michael Heinemann

19. Jahrhundert 448 Kriege und Nachkriegszeiten 454 Reformen 459

Interpreten und Interpretinnen – in der Genderperspektive 464

Beatrix Borchard

Geschlechtsspezifische Diskurse: Konstanz und Wandel 465

»Der reine Geist der Kunst«: Teresa Milanollo 466 Neue Repertoires – neue Blickwinkel:

Marie Soldat und Gabriele Wietrowetz 470

Männlich / weiblich als Bewertungskategorien 473

Kammermusik als geschlechtsneutrales Repertoire? 477

Entwicklungen und Spielräume 486

Personenregister..... 493

Abbildungsnachweis..... 509

Vorwort

Band 2 unserer Buchreihe widmet sich in erster Linie den Institutionen und Medien, die für die Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert von Bedeutung sind, dann aber auch den – wiederum von Institutionen und Medien abhängigen – verschiedenen Gattungen oder Besetzungen der Musik.

Hinsichtlich der Institutionen und Medien sind im 19. Jahrhundert vor allem drei große Gegenstandsbereiche von Bedeutung: erstens all das, was unter den Begriff Konzertwesen fällt, zweitens der Komplex Noteneditionen und Aufführungsmaterialien sowie drittens das System von Ausbildung und Lehre.

Kennzeichnend für das 19. Jahrhundert ist zunächst einmal die umfassende Ausbreitung des öffentlichen, sogenannten bürgerlichen Konzertwesens – das genauer gesehen lange Zeit eher ein aristokratisch-bürgerliches Konzertwesen war – mit allem, was dazugehört: dem Bau von Konzertsälen, der Etablierung der Veranstaltungsform Konzert, bei der vor allem Musik dargeboten und angehört (und nicht getanzt, gegessen oder geplaudert) wird sowie – gleichsam als dessen Kehrseite – einer strikten Erziehung von Musikern und Publikum zu Konzentration, Stille und Andacht. Zugleich richtete man immer mehr stehende, durch die öffentliche Hand finanzierte Orchester ein – Orchester, deren Besetzungsstärken ständig stiegen –, und es bildete sich der Dirigent heraus, den es in der uns bekannten Form vor dem 19. Jahrhundert kaum gegeben hat, sowie ein Ethos größer werdender Orchester mit einer wachsenden Zahl von Tuttiisten samt einer umfangreichen und differenzierten Probenkultur. Teil des sich ausbreitenden Konzertwesens war schließlich die partielle Kanonisierung von Repertoire und Programmgestaltung sowie die Etablierung der Musikkritik.

Im Bereich der Noteneditionen und Aufführungsmaterialien setzten sich im 19. Jahrhundert gedruckte gegenüber handschriftlich verbreiteten Materialien durch. Es bildeten sich so verschiedene Typen heraus wie instruktive Ausgaben und Interpretationsausgaben auf der einen sowie Denkmäler- und am Ende des Jahrhunderts auch Urtextausgaben auf der anderen Seite. Das System der Musikausbildung wandelte sich durch die Gründung städtischer und staatlicher Einrichtungen (Konservatorien und Musikhochschulen) mit ihren eigenen Lehr- und Prüfungsregularen.

Im 20. Jahrhundert dauerten Etablierung wie kontinuierlicher Wandel all dieser Institutionen und Medien an, wobei jetzt mehr und mehr auch die Medien der technischen Speicherung, Reproduktion und Distribution hinzukamen, darunter Schallplatte und Klavierrolle, Radio und Fernsehen, CD und DVD, schließlich das Internet.

In sämtlichen der genannten Aspekte liegen wichtige Voraussetzungen für die Geschichte der Interpretation. Es beginnt mit der flächendeckenden Ausbreitung des öffentlichen Konzertwesens und der Einrichtung stehender Orchester. In ihnen liegt der Garant für eine genügend große Zahl an Zuhörern wie an Musikern, die in der Lage sind, immer wieder Konzerte zu veranlassen und Aufführungen kleiner wie größer

besetzter Werke zu realisieren. Der Bau von Konzertsälen, ferner die Etablierung der Veranstaltungsform Konzert sowie schließlich die Konditionierung von Zuhörern und Musikern auf Konzentration, Stille und Andacht beförderten die aufmerksame Rezeption von Musik wie ihrer Interpretation. Mit dem Dirigenten, der selbst nicht mitspielt, sondern die Aufführung verantwortlich leitet, bildete sich eine Instanz heraus, die im allgemeinen Bewusstsein zum Interpretieren *par excellence* wurde. Eine entsprechende Probenkultur wie eine Kultur (großer) Orchester mit Konzertmeistern, Stimmführern und Tuttiisten, die genau wissen, worin ihre Aufgaben bestehen und worin nicht, sorgte dafür, dass dem Dirigenten auch – um ein viel gebrauchtes Bild zu verwenden – ein entsprechend leistungsfähiges ›Instrument‹ zur Verfügung stand. Die Kanonisierung eines Kernrepertoires bei regelmäßiger Wiederkehr ein und derselben Werke brachte verschiedene Lesarten der Werke unweigerlich mit sich und ermöglichte deren Vergleich; die Musikkritik sorgte dafür, dass das Ganze auch öffentlich reflektiert und – Bildung, Erfahrung und gutes Gedächtnis des Kritikers vorausgesetzt – entscheidende Dinge unter Umständen überhaupt erst registriert wurden.

Gedruckte und immer preiswertere Noten garantierten die zunehmende Verbreitung und Zugänglichkeit von Kompositionen; sei es in speziell für Aufführung und Interpretation eingerichteter Gestalt (praktische und instruktive Ausgaben), sei es in den Nuancen bzw. mit den Empfehlungen namhafter Interpreten (Interpretationsausgaben) oder sei es in den vor allem die Intentionen des Autors dokumentierenden Denkmäler- und dann Urtextausgaben. Mit der Gründung von Konservatorien und Musikhochschulen verstetigte sich die Musikausbildung, lokale Traditionen traten zurück; die Ausbildung wurde zu Teilen intellektueller und trug damit ihrerseits nicht unwesentlich zur Herausbildung von Interpretation im emphatischen Sinne bei.

Mit den Medien der technischen Reproduktion im 20. Jahrhundert – der Speicherung und Distribution – vergrößert sich dann noch einmal sprunghaft die Zahl der Zuhörer und später auch Zuschauer. Vor allem vergrößert sich aber die Zahl an zugänglichen Interpretationen aus aller Welt und aus allen Zeiten der Aufnahmegeschichte. Zwar ist der Hörer jetzt frei, sich beim Musikgenuss wieder zu bewegen, zu essen, zu plaudern oder ganz anderen Beschäftigungen nachzugehen. Doch kann er bestimmte Interpretationen auch besonders aufmerksam hören, kann sie wiederholt hören, im Ganzen wie in Details, mit Noten und ohne Noten, und er kann sie im direkten Vergleich mit anderen Interpretationen hören. Dem einfachen Zuhörer bietet sich die Möglichkeit des beliebten Spiels des Interpretationsvergleichs – der Erforschung der musikalischen Interpretation eröffnet es ganz neuartige Zugangswege. Für die Interpretierenden selbst bedeutet es neben der lang ersehnten Ehre, nun auch ›unsterblich‹ zu werden, dass man ihre Interpretationen jetzt sehr viel genauer hören und nachvollziehen kann: in ihrer spiel- und gesangstechnischen Vollkommenheit oder Unvollkommenheit wie in der künstlerischen Konzeption und in den gestalterischen Details. Dies blieb dann, worauf immer wieder hingewiesen wurde, nicht ohne Folgen für die Interpretation selbst. Auswirkungen hatte es ebenso auf die technische Perfektion wie auf die Genauigkeit und ›Objektivität‹ der Wiedergabe sowie schließlich auf die ganz bewusste Positionierung von Interpretationen neben anderen, auf die gezielte Annäherung an sie bzw. – wohl häufiger – Abgrenzung von ihnen.

Spätestens hier wird deutlich, dass die Institutionen und Medien der Musik nicht nur einen sekundären und akzidentellen Rahmen für Interpretation bilden. Interpretation, verstanden als individuelle Lesart einer Komposition, wurde durch die Institutionen und Medien vielmehr aktiv und substantiell befördert, wenn nicht überhaupt erst hervorgebracht: zunächst durch das Repertoireprinzip im Rahmen des öffentlichen Konzerts des 19. Jahrhunderts – den Sachverhalt, dass man partiell immer wieder dieselben Werke hörte, und das immer wieder auch durch verschiedene Interpreten –, dann dasselbe in potenziierter Form im 20. Jahrhundert auf dem Markt der Tonträger. Die Künstler boten die Werke nicht nur sozusagen unvermeidlich, gleichsam automatisch in verschiedenen Lesarten – sie wollten und mussten sie in verschiedenen Lesarten bieten: um sich selbst eine Daseinsberechtigung zu geben und um eine Musikkultur am Leben zu erhalten, die vor allem auf der wiederholten Interpretation ein und desselben Bestandes an ›Meisterwerken‹ beruht.

Wurden Dirigent und Orchester samt Konzertmeistern, Stimmführern und Tuttiisten bereits unter den Institutionen und Medien genannt – und natürlich lassen sie sich auch als solche bzw. als ›Submedien‹ begreifen –, so gab es andere Typen von ausübenden Musikern im Rahmen des sich ausdifferenzierenden Konzertwesens, die hier gleichfalls erwähnt werden müssen: die Solisten, Kammermusiker, Liedsänger und Liedbegleiter, die Operndarsteller, Chordirigenten und -sänger sowie die Kirchenmusiker. Dirigenten und Orchester werden beim ersten Zugriff zunächst einmal mit der symphonischen Musik assoziiert, die anderen Arten von Musikern dagegen mit anderen Gattungen der Musik. Und so wie in diesen die Aufgabe oder Funktion der Musiker eine jeweils andere ist, ereignet sich darin auch Interpretation in je anderer Weise. Die Darstellung geht hier von einer historischen Reflexion über verschiedene Musikertypen zu einer von Interpretation im Rahmen verschiedener Gattungen der Musik über, womit wir beim zweiten eingangs genannten Gegenstand des Bandes wären: Wie ereignet sich Interpretation in symphonischer Musik, wie in Lied und Kammermusik, wie im Rahmen von Oper und Musiktheater, Chor- und Kirchenmusik? Wer ist jeweils verantwortlich für die interpretatorischen Entscheidungen, welche Spielräume für Interpretation gibt es aber überhaupt?

Natürlich gibt es auf all diese Fragen keine einfachen Antworten, denn abgesehen davon, dass die konkreten Situationen in der Regel komplizierter sind als hier suggeriert, war vieles im Laufe von über zwei Jahrhunderten dem historischen Wandel unterworfen. Eine gemeinsame Tendenz scheint dabei am ehesten in der Enthierarchisierung künstlerischer Entscheidungsprozesse zu liegen. Den tyrannischen Feldherren als Dirigent dürfte es inzwischen ebenso wenig mehr geben wie den Primarius des Streichquartetts, der mehr ist als ein *Primus inter pares*, oder den Liedbegleiter, dessen vordringliche Frage ist: »Bin ich zu laut?« (Gerald Moore, *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*, London 1962) Äußere Kennzeichen für diese Tendenz mögen dafür ebenso der Sachverhalt sein, dass heute kaum ein Quartett mehr einfach den Namen seines ersten Geigers trägt, wie auch, dass kein Sänger und keine Sängerin mehr unbefangen von seinem / ihrem ›Begleiter‹ sprechen. Hinsichtlich der Interpretationsspielräume lässt sich zusammenfassend vielleicht sagen, dass sie in den stärker funktional gebundenen Gattungen wie in der Kirchen- und in Teilen der Chormusik,

aber auch in Oper und Musiktheater geringer zu sein scheinen als in den Gattungen der autonomen Kunstmusik Sonate, Kunstlied und Streichquartett sowie in der symphonischen Musik. Aber schon diese Aussage geht wahrscheinlich einen Schritt zu weit.

Ein Kapitel von zentraler Bedeutung steht ganz am Schluss, das zur Rolle der Interpretin in der Geschichte der musikalischen Aufführung seit dem frühen 19. Jahrhundert: der Sängerin, Instrumentalistin, Dirigentin. Wobei die Frage eines genauen Verständnisses des Begriffs Interpretation – im weiteren Sinne als Aufführung per se oder im engeren als Interpretation im emphatischen Sinne – noch einmal eine überraschende Bedeutung gewinnt.

*

Unser Dank gilt zunächst einmal den Autorinnen und Autoren, die sich der Mühe unterzogen haben, die jeweils mehr als zweihundertjährige Geschichte großer Forschungsgegenstände – ganzer musikalischer Institutionen, Medien und Submedien – ins Auge zu fassen, sie spezifisch auf die Frage der musikalischen Interpretation und ihre Geschichte zu beziehen und das Ganze auf vergleichsweise engem Raum darzustellen.

Besonderer Dank gilt den Autoren und Autorinnen, die Teilkapitel oder ganze Kapitel mit deutlicher Verspätung übernommen haben, sei es, weil ursprünglich vorgesehene AutorInnen ausfielen, sei es, weil sich erst im Verlauf der Arbeit herauskristallisierte, in welchem Kontext einzelne Aspekte am besten abzuhandeln wären.

Dank gebührt erneut dem Wissenschaftlichen Beirat des Staatlichen Instituts für Musikforschung, der die Entstehung des Projekts konstruktiv und kritisch begleitet hat, und hier besonders Anne Shreffler (Cambridge / MA), ohne deren nachdrückliches Beharren es einen eigenen umfangreichen Band zu den Institutionen und Medien wahrscheinlich nicht gegeben hätte.

Gedankt sei den Verlagshäusern Bärenreiter und Metzler für ihr anhaltendes Interesse an dem Projekt sowie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die Finanzierung von Autor*innentreffen zur intensiveren Absprache aller Beteiligten.

Auf das Herzlichste gedankt sei Jutta Schmoll-Barthel (Bärenreiter-Verlag) und Jo Wilhelm Siebert (Staatliches Institut für Musikforschung) für umfangreiche Lektorats-tätigkeiten sowie Dorothea Willerding (Bärenreiter-Verlag) für den Satz mit allem Unvorhergesehenen, das immer wieder dazukommt. Die Zusammenarbeit war erneut eine ungetrübte Freude.

Zum Schluss noch ein Wort zu männlichen Formen, weiblichen Formen, generischen Maskulina, Partizipialbildungen, Gendersternchen und großen Is. Da alle Formen etwas für und etwas gegen sich haben, die Geschmäcker höchst verschieden, Lesende inzwischen aber auch hinreichend im Umgang mit allen Formen geübt sind, haben wir darauf verzichtet, die Sache über 500 Seiten hinweg zu vereinheitlichen. Jede/r AutorIn hat selbst und für seinen / ihren Text entschieden, welche Wortformen er / sie benutzen möchte. Wir hoffen, dass daraus keine Irritationen entstehen, die den Lesegenuss trüben könnten.

Berlin, im Februar 2021
Thomas Ertelt und Heinz von Loesch

Öffentliches Konzert und Oper

Peter Niedermüller

Grundannahmen

Im Kontext der Institutionen und Medien musikalischer Interpretation das öffentliche Konzert und die Oper zu diskutieren, erweist sich als unumgänglich, handelt es sich doch um die zentralen Darbietungsformen von Musik in der europäischen Musikgeschichte vom 19. bis ins 21. Jahrhundert (und damit letztlich auch der globalen Ausbreitung der europäischen Musikkultur). Gleichzeitig darf die Kopula ›und‹ zwischen Konzert und Oper nicht dahingehend missverstanden werden, beide Phänomene hätten sich synchron und in analoger Weise entwickelt. Zwar wirken Opernbetrieb und Konzertleben in ihrer Geschichte durchaus kausal aufeinander ein (wie noch zu vertiefen sein wird), die strukturellen Unterschiede zwischen beiden bleiben aber gravierend. Von einer Diskussion der Divergenzen und Abhängigkeiten von Oper und Konzert ist durchaus ein tiefer gehendes historisches Verständnis beider Phänomene zu erwarten.

Auffällig ist schon der Umstand, dass Oper und Konzert (als Veranstaltungsform verstanden) ihren Namen von musikalischen Gattungen borgen, dies allerdings durchaus mit etymologischen Verwicklungen: So ist zu bedenken, dass sich (im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern) der Begriff ›Oper‹ im Geburtsland der Oper erst im 20. Jahrhundert durchsetzte. Ein Opernhaus wie das in Rom heißt heute Teatro dell'opera, die Gattung Opera lirica. Davor dagegen bezeichnete man die Opernhäuser in Italien allgemein (und vermeintlich unspezifisch) als Teatro, gefolgt von einem Namen (wie Teatro Costanzi – so hieß die römische Oper im 19. Jahrhundert – oder Gran Teatro La Fenice, Teatro alla Scala etc.). Die Gattung nannte sich *dramma per musica*, *dramma giocoso*, *melodramma* usw. Beim Konzert als musikalischer Darbietungsform ist letztlich nicht geklärt, ob die Namensgeber *Concerto grosso* und *Solo-konzert* sich nun vom lateinischen ›concertare‹ entweder im Sinne von wettstreiten oder im Sinne von etwas in Übereinstimmung bringen herleiten. Beim Konzert als musikalischer Aufführung spielt aber auch das französische Verb ›concerter‹ hinein, das – in einem ursprünglich militärischen Sinne – schlicht sich verabreden bedeutet.

Zu differenzieren ist auch das Verhältnis von Konzert und Oper zur Kategorie der Institution. Von der Oper als Institution im emphatischen Sinne zu sprechen, ist völlig einsichtig, da die soeben neuentstandene Gattung bekanntlich nach nur wenigen Jahrzehnten 1637 mit dem ersten kommerziellen Opernhaus in Venedig ein zentrales Forum fand. Die unterschiedlichen Akteure, Initiativen und Träger, die das Konzertleben noch im frühen 19. Jahrhundert in zahlreichen europäischen Metropolen formierten, als Institutionen zu benennen, bildet dagegen eine bloße Metapher oder stellt die nicht unproblematische Vermutung in den Raum, dahinter walte eine unsichtbare

Hand. In diesem Zusammenhang sei hinzugefügt, dass die Veranstaltung von Konzerten in Opernhäusern vor allem aus deutscher Perspektive eine Selbstverständlichkeit darzustellen scheint, die sich weder historisch noch regional verallgemeinern lässt: Im 18. und frühen 19. Jahrhundert standen Operntheater meist dann für Konzerte zur Verfügung, wenn sie nicht für Spiel- und Probenbetrieb benötigt wurden (also in der theaterfreien Zeit, sprich in der wenig lukrativen Sommerhitze sowie im Advent und in der Fastenzeit). Und blickt man auf die großen Operntheater auch des heutigen Italien, so haben sich diese immer noch nicht zu Orten der symphonischen Musik gewandelt.

Konzert und Oper als Medien zu bezeichnen, ist hingegen theoretisch durchaus zulässig, sofern hiermit ein systemtheoretischer (Shannon 1948/2001, 4f.) und kein technischer Medienbegriff gemeint ist, der das ›Menschmedium‹ als Konzept bewusst erlaubt. So sehr sich die Idee, Oper und Konzert als Medien zu beschreiben, in vielem als analytisch dienlich erweist, verdeckt sie zwei Aspekte, auf die die gerade gemachte Beobachtung zur Frage der Institution unmittelbar verweist: Die Oper bedurfte offenkundig von vornherein der strikten Kommerzialisierung oder der umfänglichen mäzenatischen Subvention, um als aufwändiges phantasmagorisches Spektakel überhaupt realisiert werden zu können. Gleichzeitig konnte die Oper auch lange Zeit auf ein deutlich größeres (ob dabei ein hinsichtlich der Akteure unterschiedenes, bleibt in Anbetracht der Quellenlage in vielem offen) Publikum hoffen als das Konzert.

Mit dem Publikum ist der Blick zugleich auf den Begriff Öffentlichkeit gerichtet. Die Annahme, dass die Oper im 18. Jahrhundert eine elitäre Veranstaltung gewesen sei, ist ebenso problematisch wie die Behauptung, im 19. Jahrhundert sei das Konzert ein Forum musikalischer bürgerlicher Öffentlichkeit gewesen. Zu hinterfragen ist zunächst der Begriff der Öffentlichkeit an sich: Diese kann als die Möglichkeit konkreter persönlicher Teilnahme verstanden werden, über die nicht mehr der soziale Status, sondern allein die Ökonomie – also letztlich die ausreichenden finanziellen Mittel für den Kauf der Eintrittskarte oder die Miete der Loge – entscheidet (cum grano salis Habermas 1962). Öffentlichkeit kann aber auch medial vermittelt verstanden werden, also lediglich als die Möglichkeit der Beobachtung, nicht der unmittelbaren Teilhabe, dies im 19. Jahrhundert vorzüglich durch die Lektüre von Zeitschriften (vgl. insbesondere Luhmann 1971). Drei kurze Beobachtungen mögen zeigen, dass beide Konzepte musikhistorisch durchaus relevant sind:

1. Höfe haben immer wieder die Verwaltung ihrer Theater an einzelne Adelige oder adelige Gesellschaften abgegeben (man denke an die ›Deputazione dei Cavalieri‹ in Neapel ab 1778 oder die ›Gesellschaft der Kavaliers‹ in Wien 1806). Dieses Vorgehen verfolgte ein doppeltes Kalkül: Auf der einen Seite sollte das Theater als kulturelles Kapital des Adels (und nicht etwa eines ›bürgerlichen Impresario‹) erhalten bleiben. Auf der anderen Seite sollte das finanzielle Risiko, das der Unterhalt eines Theaters bedeutete, abgewälzt werden und das Theater sich zu einer profitablen Einrichtung wandeln. Öffentlichkeit wurde also durchaus nicht nur als symbolischer Faktor, sondern auch als kaufmännisches Kalkül erkannt, auch wenn es den beiden genannten Gesellschaften nicht gelang, schwarze Zahlen zu schreiben (hierzu DelDonna 2002 und Hadamowsky 1988, 310–313).

2. Weiterhin gab und gibt es musikalische Veranstaltungen, bei denen öffentliches Publikum vor Ort nicht zugelassen ist, über die aber in den öffentlichen Medien berichtet wird. Ein Beispiel sind die Gesellschaftskonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die nur den Mitgliedern zugänglich waren (§ 64 der Statuten, Mandyczewski 1912, 211); gleichwohl wurde in der Presse über sie berichtet (so etwa in der AmZ Wien 1817, 22 und 52f.).

3. Im Medienzeitalter bedeutet Öffentlichkeit schließlich nicht einfach Anwesenheit vor Ort; vielmehr kann diese durch unterschiedliche Formen der Vermittlung hergestellt werden. Kursorisch seien lediglich die Fragen benannt, inwieweit die Politik die Medien zensiert oder vielmehr eine öffentlich-rechtlich organisierte Medienlandschaft bewusst zur Verfügung stellen möchte, inwieweit die Reproduktion von Tonaufnahmen und Digitalisaten juristisch zulässig ist (bzw. das rechtliche Verbot umgangen werden kann); all diese berühren das produktionsästhetische Feld technischer Medien noch gar nicht (zu Letzterem siehe ausführlich die Beiträge von Christian Schaper ab [S. 151](#) und von Jo Wilhelm Siebert ab [S. 180](#) in diesem Band).

Auch in ihren ästhetischen Grundgedanken stehen Konzert und Oper in einem Spannungsverhältnis, das über die Dichotomie von Autonomie-Ästhetik der Instrumentalmusik versus Inhalts-, Handlungs- und Sprachgebundenheit der Oper weit hinausgeht. Theater sucht meist das Ostentative, ist ein mediales Spektakel. Für das Konzert haben sich im Laufe des 19. Jahrhunderts aber Verhaltensstandards herausgebildet, die Christian Kaden treffend »eher« als »ein Anti-Ritual« verstanden hat (1997, 18), das sich eben durch die »Kargheit des Zeremoniells« auszeichne: Orchester und (früher) Publikum tragen schwarz wie bei einer Funeralfeier. Der Dirigent darf als einziger Zelebrant agieren (dies aber durchaus ekstatisch, vgl. Cottrell 2007). Ruhe ist die erste Publikumpflicht usf. Hierbei ist anzumerken, dass für das Konzert des frühen 19. Jahrhunderts durchaus ein Publikumsverhalten dokumentiert ist, wie man es auch aus der Oper der Zeit kennt (auch wenn es die Theaterordnungen schon damals verboten): Kommen und Gehen während der Veranstaltung, Sprechen während der Musik etc. (vgl. Phil. Harmonica 1803). Also bildet das Konzert selbst weniger eine bürgerliche Bastion gegen die »dekadente« feudale Oper, vielmehr verschafft das *Silentium*-Gebot im Konzert und in der Oper einer zutiefst (bildungs)-bürgerlichen Attitüde allmählich Raum (Müller 2012, 73 ff.). Hiermit sei keineswegs bestritten, dass die Gepflogenheit, ein Stück Musik in stiller Versenkung zu hören, von einer ästhetischen Nobilitierung der Musik getrennt werden könnte oder sollte. Dass die Rock-Konzerte des 20. und 21. Jahrhunderts dem körperlichen Mitvollzug und der Entäußerung im Publikum wieder Raum verschafften, zeigt aber, dass ein unkontrolliertes Aufgehen in der Musik und bewusste Distanz unvereinbar bleiben (hierzu auch Kittler 2012).

Einen für das vorliegende Projekt einer Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert zentralen Aspekt bildet der Unterschied zwischen musikalischer Aufführung und musikalischer Interpretation im engeren Sinne: Natürlich stellt jede Aufführung eines Werktextes zugleich auch dessen Interpretation dar. Für Interpretation im engeren Sinne ist jedoch relevant, dass die Aufführung nicht lediglich durch Rahmenbedingungen bestimmt ist, sondern ganz bewusst darauf zielt, ein bestimmtes Werk in bestimmter Art und Weise eben als konsequente Deutung des

ausführenden musikalischen Künstlers zu präsentieren. Versteht man musikalische Interpretation im letzteren, emphatischen Sinne, rücken weitere strukturelle Spezifika von Konzert und Oper in den Blick. Zunächst ist ein Phänomen zu bedenken, das man schlicht als Frequenz der Aufführung bezeichnen kann: Die szenische Aufführung einer Oper im Opernhaus – unabhängig davon, ob nun das Repertoire- oder das Stagione-Prinzip verfolgt wird – basiert auf Wiederholung. Dem liegt natürlich eine ökonomische Überlegung zugrunde. Der Aufwand der Inszenierung wäre mit einer Vorstellung unmöglich zu kompensieren, und jede Erfolgsinszenierung mit vielen Wiederholungen erweist sich als Glücksfall. Zwar mag auch ein konzertierender Musiker auf Tournee in der Regel jeden Abend ein und dasselbe Programm spielen, aber er tut dies in einer anderen Stadt und vor einem anderen Publikum und damit als für das Publikum in aller Regel singuläres Ereignis. Dass ein Musiker aufgrund des großen Erfolges am selben Ort von vornherein mehrere Konzerte ansetzt (Angelica Catalani, Niccolò Paganini oder später The Beatles, Michael Jackson etc.) oder das Konzert kurzfristig wiederholt, bildet in der Konzertgeschichte weitgehend die Ausnahme. Dass umgekehrt das Orchester vor Ort einmalig ein bestimmtes Symphonie-Programm spielt, ist ein Phänomen mit bemerkenswerter historischer Tiefendimension: Auch Beethoven hat sich in Wien (bevor Werke wie *Wellingtons Sieg* oder die 7. Symphonie zu Erfolgskompositionen wurden) vor Wiederholungen in öffentlichen Konzerten gehütet. Soweit bekannt, hat er die 5. und 6. Symphonie nur einmal öffentlich selbst dirigiert, in seiner Akademie am 22. Dezember 1808 (siehe »Orte und Formen der Aufführung«, S. 53 ff.). Entsprechendes gilt für die (auch im frühen 19. Jahrhundert nachweisbaren) konzertanten Opernaufführungen.

Aber auch im Verhältnis zum aufgeführten Repertoire unterscheiden sich Konzert und Oper: Ein wesentliches Kriterium für das Verständnis von Interpretation im genannten engen Sinne liegt darin, dass das aufzuführende Werk bewusst aus einem in der Regel als kanonisch verstandenen Repertoire gewählt wird (siehe »Repertoire and Programming« ab S. 61). Ohne hier umfassenden empirischen repertoiregeschichtlichen Studien, die bedauerlicherweise allenfalls in Bruchstücken vorliegen, vorgreifen zu können, sei die Vermutung geäußert, dass dieses Phänomen sich im Konzert früher vollzog als in der Oper. Eine historische Einschränkung wäre sicher dahingehend zu machen, dass Mozarts späte Opern schon kurz nach seinem Tod kanonischen Rang erlangten. Und gerade das Phänomen der Opern Mozarts ist zu unterscheiden von dem Erfolg eines Stücks wie *Le Devin du village* (1752) von Jean-Jacques Rousseau – bekanntermaßen die Vorlage für *Bastien und Bastienne*. Rousseaus »Intermède« respektive »Opéra comique« wurde bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts gespielt. Dies aber eben nicht, weil man nach dem Tod des Komponisten das Werk wiederentdeckt hätte, sondern weil es sich um ein (heute weitgehend vergessenes) Erfolgsstück handelte, das en suite über zig Jahrzehnte gespielt wurde. Grundsätzlich ist zur Gattung der Oper, die auf die Gesamtheit der Bühnenwirkung zielt, festzuhalten, dass sie in ihrer Geschichte länger auf die Produktion neuer Werke setzte denn auf die Wiederaufführung bekannter Werke; allerdings ist dieser Befund mit Blick auf das letzte Jahrhundert und die heutige Situation insofern zu relativieren, als sich der aktuelle Opernbetrieb ebenso aus einem kanonischen Repertoire speist wie der Konzertbetrieb.

Ferner ist in Konzert und Oper das Verhältnis zum aufgeführten ›Text‹ zu unterscheiden. Wie gesagt, stellt eine Oper ein medial und semiotisch deutlich komplexeres Gefüge dar als etwa eine Symphonie. Die Einstudierung einer Oper erweist sich als ungleich aufwändiger als die Probe etwa eines Orchesterwerkes; dies stützt die geäußerte These zur Frequenz der Aufführung. Weiterhin ist in der Oper die Musik keineswegs immer die bestimmende Sinn-Schicht (wobei auch hier historisch zu differenzieren wäre). Als generelle Idee lässt sich aber festhalten, dass das sichtbare Geschehen und die Präsentation der Sänger grundsätzlich strukturierend wirken. Die Idee, eine Oper aus der (Orchester-)Partitur zu inszenieren, war dem Musiktheaterbetrieb weitgehend fremd (und ist es im Grunde bis heute). Die Inszenierung entlang von Text und Bühnengeschehen birgt aber kardinale Folgen für die musikalische Aufführung. Der Dirigent im Orchestergraben des Opernhauses kann nur in einem weitaus geringeren Maße als der Dirigent des Symphoniekonzerts die Partitur nach eigenem künstlerischen Ermessen und schon gar nicht aus dem Geist des Moments heraus gestalten, insbesondere da er das musikalische Tempo der Inszenierung anpassen muss. Hinzuzufügen ist, dass bei den Wiederholungen einer Operninszenierung keineswegs immer derselbe Dirigent im Graben steht. Das Ensemble muss sich aber darauf verlassen können, dass der zweite Kapellmeister die Musik ebenso aufführen wird wie der Generalmusikdirektor oder der prominente Gastdirigent in der Premiere. Sucht man also nach genuin musikalischen Interpretationen einer Oper, ist man gut beraten, den Blick auf Tonträger-Produktionen zu richten, und zwar solche, die eben nicht auf einer Inszenierung basieren, oder aber sich konzertanten Operaufführungen zuzuwenden. So hat Leonard Bernstein Wagners *Tristan und Isolde* immer nur konzertant dirigiert (Gradenwitz 1984/1995, 112 und 352) und seiner Einspielung des Werks denn auch Konzertmitschnitte der drei Akte zugrunde gelegt.

Ein letzter nicht unerheblicher Unterschied zwischen Konzert und Oper liegt in der Professionalisierung des Musikers bzw. in der Individualisierung des Ausführenden. Im Bereich des Konzertrepertoires sind die Akteure des 19. Jahrhunderts, die heute als Komponisten von Rang Ruhm genießen, sozialgeschichtlich gesehen vor allem bedeutende ausführende Musiker gewesen, wobei durchaus unterschiedliche Gewichtungen zu beobachten sind: Ludwig van Beethoven etwa führte im Prinzip nur eigene Werke auf, Franz Liszt, der noch eingehender zu würdigen sein wird, nahm sich dann als Klaviervirtuose aber auch der Beethovenschen Sonaten und als Dirigent der Beethovenschen Symphonien sowie vieler Werke des zeitgenössischen Repertoires an. Mancher Virtuose (darunter Fryderyk Chopin) komponierte ausschließlich für das eigene Instrument, andere ließen es in ihrem Schaffen hinter sich, um kompositorisch größere Projekte anstreben zu können (Louis Spohr und natürlich wiederum Beethoven und Liszt). Gerade im früheren 19. Jahrhundert ist der rein nachschöpferische Instrumentalist und Dirigent eine wenig bedeutende Erscheinung. Ignaz Schuppanzigh kann als Beispiel angeführt werden; dass man ihn heute noch kennt, liegt daran, dass er, obwohl er von einer eigenen kompositorischen Tätigkeit völlig absah, sich in massiver Weise auf die Aufführung von Streichquartett-Musik der ›Wiener Klassik‹ und insbesondere der Beethovenschen Werke konzentrierte. Dass diese Entwicklung an der Wende zum 20. Jahrhundert umschlug, zeigt Gustav Mahler: Er war als Komponist

zwar bekannt und anerkannt, sein wirklicher Erfolg gründete aber in seiner Karriere als ausführender Musiker, also als Dirigent, und zwar sowohl von Opern wie von symphonischen Programmen. Die Starinterpreten des 20. Jahrhunderts hingegen komponieren in der Regel gar nicht mehr – und dies dem Anscheine nach sehr bewusst. Wenn sie dennoch komponieren, so ist dies ein Kuriosum oder bedarf der besonderen Rechtfertigung: Die Symphonien von Wilhelm Furtwängler oder Otto Klemperer gelten als merkwürdige Relikte einer überkommenen Tradition. Die spieltechnisch höchst anspruchsvollen, aber zugleich miniaturhaften Kompositionen von Vladimir Horowitz werden – ebenso wie seine Umarbeitungen von Kompositionen Franz Liszts oder Modest Musorgskijs – gerne belächelt, wie auch die vom Jazz und Rock inspirierten Klavierstücke von Friedrich Gulda. Giuseppe Sinopoli Karriere als Dirigent nahm in dem Moment einen steilen Weg nach oben, als er mit dem Komponieren und der Avantgarde brach. Die musikalischen Werke von Leonard Bernstein (insbesondere das Musical *West Side Story*, 1957, und auch die Comic Operetta *Candide*, 1956/1973) mögen einen amerikanischen ›Sonderweg‹ darstellen. Einzig Pierre Boulez und Bruno Maderna gelang es, nicht nur als Vertreter der kompositorischen Avantgarde, sondern auch als Interpreten des musikalischen Kanons ernst genommen zu werden. Der Grund hierfür kann nur vermutet werden. Er mag in der Reputation liegen, dass sie, aus der Avantgarde kommend, immer wieder komplizierte Uraufführungen unter extremen Probenbedingungen gemeistert hatten (vgl. Danuser 1997, 144f. und 168f.).

In der Oper setzte die Professionalisierung des Musikers gelöst von der Person des Komponisten deutlich früher ein. Jede Opernaufführung steht und fällt mit den Sängerinnen (und Sängern), die ihre Opern natürlich nicht selber schrieben. Dass umgekehrt gerade in der italienischen Oper auch des späteren 19. Jahrhunderts der Komponist bei der Uraufführung in aller Regel als Maestro al cembalo agierte (Rose 2003, 150), ist eine sympathetische symbolische Geste, aber auch nicht mehr; es waren ja weder Secco-Rezitative zu begleiten noch ein Basso generale auszuführen.

Nach dieser vorgezogenen Engführung der beiden Begriffe werden die folgenden Abschnitte die Geschichte von öffentlichem Konzert und Oper getrennt diskutieren. Hierbei müssen sie sich der Aufgabe stellen, zwischen Struktur- und Ereignisgeschichte angemessen zu vermitteln, dies zudem unter der Vorbedingung, dass Vollständigkeit keineswegs angestrebt werden kann. Gewählt wurden im ereignishistorischen Sinne solche Einschnitte, die für eine Geschichte der musikalischen Interpretation im oben genannten engeren Sinne (und der ihr korrespondierenden Geschichte des Repertoires) Relevanz reklamieren können.

Öffentliches Konzert

Wie schon erwähnt, verfügte das Konzertleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts über keine umfassenden institutionalisierten Strukturen. Zwar gab es etwa in London und Paris Konzertveranstalter, die langfristig Konzertreihen etablieren konnten, das galt aber keineswegs für alle Städte in Europa, auch nicht für alle Metropolen. Vor allem gab es noch nicht das Phänomen, das man heute als ›Tourneemanagement‹ oder ›Booker‹

bezeichnen würde (die entsprechende Unterstützung – gleichsam Privatsekretäre –, die Paganini oder Liszt für ihre Tourneen einkauften, bildet eine frühe Ausnahme [Weber 2004, 111–115]) und ebenso wenig fest etablierte Konzertveranstalter vor Ort. Wenn ein Komponist oder Virtuose im frühen 19. Jahrhundert auf Reisen ging, war er gut beraten, über vielfältige Kontakte und Empfehlungsschreiben zu verfügen, die ihm dann, in einer neuen Stadt angekommen, Türen öffneten und erlaubten, möglicherweise selbst ein Konzert zu veranstalten, dessen organisatorische Last zum großen Teil auch bei ihm selbst lag. Wien etwa ist eine Stadt, die um 1800 über kein wirklich institutionell etabliertes Konzertleben verfügte; gleichwohl lässt sich eine ganze Reihe von musikalischen Aufführungen benennen, die man als Konzerte beschreiben kann, auch wenn sie sich hinsichtlich des äußeren Rahmens, der Terminierung, der Publikumsstruktur und dem Grad der Öffentlichkeit erheblich voneinander unterscheiden. Ein kurzer ausschnittartiger Überblick zwischen ca. 1780 und 1820 möge ohne Anspruch auf Vollständigkeit einen Eindruck von der Diversität der Phänomene geben (vgl. Morrow 1989, Edge 1992, Niedermüller [Druck in Vorb.]):

- Die Tonkünstler-Societät gab jährlich vier Abend-Konzerte (vor Ostern und vor Weihnachten) im Burgtheater mit zwei Programmen (ab 1799 nahezu durchweg mit einem Oratorium von Joseph Haydn) zur Finanzierung ihres Fonds.
- Franz Bernhard von Keeß und ein Herr Rudolph veranstalteten kurz vor 1800 im Sommer morgens Konzerte im Gastsaal im Augarten mit einem Dilettanten-Orchester; ob Schuppanzigh mit seinen Augarten-Veranstaltungen diese Reihe übernahm oder in Konkurrenz zu ihr trat, ist nicht geklärt.
- Schuppanzigh gab weiterhin Abonnement-Konzerte mit Streichquartett-Musik (belegt für die Jahre 1804, 1808 und 1814/1815); wie regelmäßig diese frühen Reihen stattfanden, ist nicht gesichert; ab 1823 fanden die Abonnement-Konzerte regelmäßig statt
- 1807/1808 fanden die sogenannten Liebhaber-Konzerte mit 20 Veranstaltungen statt, in denen Ludwig van Beethoven verstärkt mitwirkte; die Konzerte finanzierten sich aus den Zahlungen von 70 Personen, die die als Gegenleistung erhaltenen Einlasskarten nach Gutdünken verteilen (aber nicht verkaufen) durften.
- Einzelne Künstler hatten vor allem die Chance, einen der beiden Redoutensäle für ein Konzert zur Mittagszeit mieten zu können (für reisende Musiker war dies neben Wirtshäusern oft die einzige Möglichkeit, ein Konzert zu geben).
- Gelegentlich stellten die Theater verdienten Mitgliedern des Orchesters oder Ensembles den Saal für ein Konzert pro Jahr zur Verfügung (etwa das Theater an der Wien seinem Konzertmeister Franz Clement).
- Prominente Vertreter des Wiener Musiklebens (wie Beethoven oder Constanze Mozart) konnten gleichfalls darauf hoffen, einmal im Jahr eines der Theater für ein Konzert zur Verfügung gestellt zu bekommen.
- Ebenso war man bereit, die Theater oder sogar die Hofreitschule für große Wohltätigkeitskonzerte zur Verfügung zu stellen (etwa nach Hochwasserkatastrophen oder wegen der Verheerungen der napoleonischen Kriege); die 1810 gegründete Gesellschaft adeliger Frauen trat einige Jahre regelmäßig mit solchen

Veranstaltungen in Erscheinung (die Tradition wurde dann von der Gesellschaft der Musikfreunde fortgeführt).

- Die Gesellschaft der Musikfreunde gab ab 1815 zwei, ab 1818 vier nichtöffentliche Gesellschaftskonzerte pro Jahr, zunächst im Gasthaus ›Zum roten Apfel‹.

Trotz der Disparatheit der genannten Phänomene können an ihnen Strukturen abgelesen werden, die sich teilweise auch auf andere Städte der Zeit übertragen lassen. Das Problem der ›Öffentlichkeit‹ zeigt sich noch komplexer als eingangs geschildert. Die öffentlichen Konzerte stehen den geschlossenen Veranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde entgegen. Das Phänomen der Liebhaber Concerte lässt sich aber weder der einen noch der anderen Seite zuordnen. Es entschieden nicht wirtschaftliche Solvenz und nicht die Zugehörigkeit zu einem Verein, sondern einzig die persönlichen Kontakte darüber, wer sich dem Kreis der Liebhaber zurechnen durfte.

Weiterhin birgt die Frage, wo ein Konzert überhaupt stattfinden kann, offenkundig ein Problem. Hierbei hängt es von der persönlichen Stellung im Wiener Musikleben ab, welche Möglichkeiten es gab (bezeichnenderweise standen sogar einem in der Stadt ansässigen und mit Beethoven eng verbundenen Musiker wie Schuppanzigh für eigene Veranstaltungen nur Wirtshaussäle und private Salons offen). Der nächste Punkt betrifft die ausübenden Musiker. Wer auf ein Theater oder die Redoutensäle (die von der Hoftheaterverwaltung mitbetreut wurden) zurückgreifen konnte, hatte das entsprechende Theaterorchester zur Verfügung. Ansonsten bestand die Möglichkeit, selbst ein professionelles Orchester zu rekrutieren oder dieses aus den teilnehmenden Dilettanten zusammenzustellen (wie in den Augarten-Konzerten). Auch waren Konzerte am Morgen und in der Mittagszeit nicht ungewöhnlich. Hier ist zu ergänzen, dass dies auf die Dauer und damit auch auf das gegebene Programm nicht unerheblichen Einfluss hatte (ein Programm zur Mittagszeit sollte eine Stunde nicht überschreiten). So umfasste das Konzert von Heinrich Bärmann am 17. Februar 1811 mittags im kleinen Redoutensaal in Wien folgendes Programm (*Allgemeine musikalische Zeitung* 13, 27.3.1811, 226):

Heinrich Bärmann, Konzert für Fagott und Orchester (Solist Heinrich Bärmann)
 Ferdinando Paër, Duett aus *La virtù al cimento* PaWV 18 (Solisten Antoinette Laucher und Giuseppe Siboni)
 Heinrich Bärmann, Variationen für Fagott und Orchester (Solist Heinrich Bärmann)

Für Weiteres zu den Merkmalen der Programmgestaltung sei auf die Kapitel »Orte und Formen der Aufführung« ab [S. 41](#) sowie »Repertoire and Programming« ab [S. 61](#) verwiesen. Einen für uns relevanten Aspekt zeigt das zitierte Bärmann-Programm hinsichtlich der Kanonisierung des Repertoires. Hier wurde aktuelle Musik gespielt (die der zeitgenössische Musikdruck im Titel ja auch stets als ›neue‹ Kompositionen avisierte), und dies lässt sich für einen großen Teil des Repertoires um 1800 verallgemeinern. Dennoch sind gerade im Wiener Konzertleben schon früh auch Kanonisierungstendenzen hinsichtlich Kompositionen der ›Wiener Klassik‹ zu erkennen: Neben Beethovens Symphonien sind vor allem *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* von Haydn zu

nennen, die – von Mozarts Händel-Bearbeitungen (siehe unten) abgesehen – nahezu alle anderen Oratorien (insbesondere die bis dahin gepflegte italienische Oratorien-tradition) aus dem Wiener Konzertleben verdrängten. Schuppanzigh erscheint durch seine Quartett-Programme (die meist je ein Quartett Haydns, Mozarts und Beethovens kombinierten und dann insbesondere noch die Uraufführungen der späten Quartette Beethovens integrierten) als die Schlüsselfigur, die ermöglichte, dass das Streich-quartett als Gattung und die kanonischen Werke dieser Gattung überhaupt zum Gegenstand des öffentlichen Konzerts werden konnten.

Aus der Perspektive des Kanons können für die Folgezeit gerade solche Ereignisse Relevanz reklamieren, bei denen nicht nur aktuell gespielte Werke in einen kanonischen Rahmen überführt (und in einen überregionalen Kontext transportiert) wurden, sondern Werke aus der älteren Musik wiederentdeckt und auch hier ein Beitrag zu ihrer Kanonisierung geleistet wurde. Durchaus bekannte Ereignisse können an dieser Stelle in ihrer Bedeutung kaum ausreichend unterstrichen werden: Allen voran ist die Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* am 11. März 1829 in der gänzlich überfüllten Berliner Singakademie durch Felix Mendelssohn Bartholdy zu nennen (es folgten dort weitere Aufführungen am 21. März und unter Carl Friedrich Zelters Leitung am 17. April). Strukturell liegen deutliche Parallelen zu großen Akademien etwa Wiener Prägung vor (man denke etwa an die Aufführungen von Oratorien Georg Friedrich Händels in der Hofreitschule 1812 durch die Gesellschaft adeliger Frauen, danach durch die Gesellschaft der Musikfreunde): Der Termin der Konzerte lag in der Fastenzeit. Der Erlös der Konzerte wurde für einen wohlthätigen Anlass gespendet (im Falle Mendelssohns für die Unterstützung sittlich verwahrloster Kinder). Es sang und spielte ein sehr großer, weitgehend aus Dilettanten bestehender Apparat (auch wenn die 158 Sänger in Berlin [Geck 1967, 34] nicht an die für Wien belegten Besetzungen von über 600 Ausführenden heranreichten).

Ein gewichtiger Unterschied liegt aber schon darin, dass in der genannten Wiener ›Reihe‹ zunächst solche Werke Händels ausgewählt wurden, für die eine Bearbeitung durch Mozart vorlag, in der man die Werke auch musizierte. Es ging also in Wien nicht allein um eine Händel-Renaissance, sondern es wird eine weitere Facette der Kanonisierung Mozarts in der Donau-Metropole deutlich. Ungeachtet der Frage, ob man Mendelssohns Eingriffe in die *Matthäus-Passion* als verhältnismäßig dezent versteht (Geck 1967, 36–42, Bowen 1993, 79 ff.) oder aber in ihr eine Fassung eigenen Rechts mit einer individuellen neuen Dramaturgie erblickt (Ahrens 2001, 82–90), bleibt zu beachten, dass Mendelssohn – gerade 20 Jahre alt geworden – mit dieser Umarbeitung der Partitur nicht dasselbe Prestige als Bearbeiter wie Mozart mit seinen Bearbeitungen für Wien reklamieren konnte. Weiterhin trafen, wie Martin Geck gezeigt hat (1967, 64–74), in der Aufführung der *Matthäus-Passion* drei ideengeschichtliche Phänomene zusammen, die etwa im publizistischen Echo durch Adolf Bernhard Marx greifbar werden: nationale Romantik, Gefühlsreligion und das Ideenkunstwerk. Diese Aspekte schwingen zwar auch bei der Händel-Mozart-Renaissance in Wien mit, können dort aber nicht derart stringent aufeinander bezogen werden. Insbesondere der religiöse Aspekt entfaltet im Falle der *Matthäus-Passion* mehrere Dimensionen: Er bezieht sich natürlich zunächst auf den Inhalt der Passion. Sodann trennt der zeitgenössische

Diskurs nicht zwischen Religion und Kunst, sondern religiöse Inbrunst wird zum Modell ästhetischer Erfahrung. Schließlich wird die musikalische Aufführung somit selbst zu einem rituellen Vollzug.

Die Aufführung der *Matthäus-Passion* ist dabei kein Zufall, sondern traf auf ein geeignetes kulturelles Klima. Dies zeigen nicht nur die nachfolgenden Aufführungen des Werks (Frankfurt am Main 1829, Breslau 1830, Stettin 1831, Königsberg 1832, Dresden 1833); schon vor der öffentlichen Aufführung umgab eine bemerkenswerte Aura die *Matthäus-Passion*. Bachs Musik war im frühen 19. Jahrhundert keineswegs gänzlich unbekannt. Das *Wohltemperierte Klavier* war das Vademecum jedes ernsthaften Klavier- und Musikunterrichts, zumindest Teile der lateinischen geistlichen Musik, insbesondere das *Magnificat*, waren gedruckt erhältlich. Dass man um die *Matthäus-Passion* wusste und sie auch kennenlernen wollte, zeigt schlicht der Umstand, dass Johann Anton André in Offenbach genau dieses Stück schon 1828 – also vor Mendelssohns Aufführung – drucken wollte (Geck 1967, 22).

Zugleich stehen die Aufführungen der *Matthäus-Passion* wie auch der erwähnten Wiener Händel-Aufführungen in einer sehr breiten Tradition, nämlich der (ursprünglich an britischen Vorbildern orientierten) Entstehung und Entwicklung der deutschen Musikfeste. Was diese Veranstaltungen, die vielerorts seit den 1810er Jahren ins Leben gerufen wurden und von denen sich das Niederrheinische Musikfest (mit wenigen Unterbrechungen von 1818–1958) und die Tonkünstlerversammlung (mit wenigen Unterbrechungen von 1859–1937 in den verschiedensten Städten des deutschsprachigen Raums) als die langlebigsten behaupteten, was diese Feste mit den gerade genannten Bach- und Händel-Aufführungen verbindet, ist die vereinsmäßige Organisation des Trägers, der massive personelle Aufwand der Aufführung und die Relevanz großer oratorischer Werke für das Programm. Dennoch stellen Musikfeste in ihrer Spezifik ein Ereignis eigenen Rechts dar. Sie versammelten gezielt die Dilettanten und Musiker einer größeren Region, konnten also was die Zahl der Aufführenden angeht noch extremere Dimensionen annehmen als die Wiener oder Berliner Veranstaltungen. Aus diesem Grunde fanden sie zwar prinzipiell jedes Jahr statt, aber oft an wechselnden Orten in der Region, an denen dann auch ein entsprechender Festort (mit entsprechendem Beiprogramm im Stile eines Volksfestes) eingerichtet wurde (zu den Charakteristika ausführlicher Weibel 2006, 47). Schon in den 1810er Jahren hatte sich etabliert, dass ein solches Fest zwei Tage mit zwei großen Konzerten umfasste (ebd., 118). Diese bestanden aus einer Oratorien-Aufführung – meistens Händel, durchaus aber auch zeitgenössische Kompositionen (Mendelssohn, der von 1833–1846 die Niederrheinischen Musikfeste leitete, kombinierte das Oratorium gelegentlich auch mit Kantaten Bachs) – und einem Konzert mit instrumentalem respektive gemischtem Programm. Ab 1830 waren bei den Niederrheinischen Musikfesten schon drei Konzerte üblich (ein Oratorien-Konzert und zwei weitere) (ebd., 326 f.). Später gab es noch umfänglichere Feste, die etwa auch die Aufführung einer Oper integrierten, wie die Tonkünstlerversammlung 1859 in Leipzig, bei der Schumanns *Genoveva* szenisch gegeben wurde (ebd., 557).

Wie bei den erwähnten Wiener und Berliner Aufführungen lag die Organisation der Musikfeste in aller Regel in den Händen eines Vereins. So wurden die Nieder-

rheinischen Musikfeste vom Niederrheinisch-Westfälischen bzw. vom Niederrheinischen Musikverein getragen, Ausrichter der Tonkünstlerversammlungen war der Allgemeine deutsche Musikverein. Ohne den Verästelungen des musikalischen Vereinswesens und den unterschiedlichen Zielsetzungen der Vereine hier im Detail nachgehen zu können, sei als grundsätzliche Perspektive festgehalten, dass keineswegs alle musikalischen Vereinigungen dem Wesen nach Konzertvereine waren. Hierzu sei wiederum vergleichend auf die Wiener Situation im frühen 19. Jahrhundert verwiesen. Die Tonkünstler-Societät gab, wie erwähnt, zwar vier Konzerte pro Jahr, ihr Vereinsziel war aber das einer Pensionskasse. Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete zwar Wohltätigkeits- und Vereinskonzerte, sie strebte mit der grundsätzlichen »Förderung der Tonkunst, sowie verwandter Kunst- und Wissenszweige« (§ 1 der Statuten, Mandyczewski 1912, 216) jedoch deutlich universeller gesteckte Ziele an. Dazu gehörten auch die Einrichtung einer Bibliothek, eines Museums (§ 2c) und vor allem eines Konservatoriums (§ 2g). Schließlich ging auch der Bau des ersten genuine Konzertsaal in Wien 1831 auf die Gesellschaft der Musikfreunde zurück (dieser erste Saal wurde 1870 durch den neu errichteten heute noch genutzten Musikvereinsaal abgelöst). Die Tonkünstlerfeste waren als Kooperationspartner hingegen vor allem auf Liedertafeln, Liederkränze etc. angewiesen. Diese musizierten auch öffentlich, der Hauptzweck war aber das regelmäßige vereinsinterne Miteinander, das das gemeinsame Singen oft auch mit einem Souper oder Diner kombinierte. Dass dieser nicht-öffentlichen Sphäre zugleich der Verdacht des politisch Konspirativen anhaftete, ist im Kontext der Karlsbader Beschlüsse wenig verwunderlich. Diese politische Furcht vor dem Vereinswesen wirft auch Licht auf die Umstände, dass der erste Wiener Gesangsverein, die Concerts spirituels ab 1819, sich auf geistliches Repertoire konzentrierte (durch die Andachtsfunktion umging man das Versammlungsrecht) und Gesangsvereine im juristischen Sinne erst spät gegründet wurden (1843 der Wiener Männergesangsverein, 1858 die Singvereinigung der Gesellschaft der Musikfreunde). Dass das Metternichsche System geschlossene Vereinigungen massiv verfolgte, etwa auch die Unsinnsgesellschaft, in der Franz Schubert verkehrte, ist ausführlich belegt. Gleichwohl wurde die Wiener Situation – Pensionsverein als primäre, die Musiker sichernde Vereinigung, allgemeiner Musikverein als sekundäres, das musikalische Leben dann aber massiv beförderndes Phänomen – durchaus zum Modell für andere europäische Städte: So verfügte St. Petersburg seit 1802 über eine Musikerspensionskasse, eine Gesellschaft der Musikfreunde (*Obščestvo ljubitelej muzyki*) wurde 1828 gegründet (Redepenning 1994, 35 f.).

Bisher wurden zwei Aspekte von Kanonisierung angesprochen: Die Überführung eines aktuellen Repertoires in den Kanon (so bei manchen Werken der ›Wiener Klassik‹), sodann die Wiederentdeckung eines ›alten‹ Werkes für den Kanon (*Matthäus-Passion*). Gleichwohl darf nicht übersehen werden, dass die ›Aufnahme‹ eines Komponisten in den Kanon keineswegs bedeutete, dass dessen Werk in toto und auf allen Ebenen Gegenstand dieser Kanonisierung wurde. Wie an der Verbreitung durch Abschriften und Drucke zu erkennen ist, wurden *Das Wohltemperierte Klavier* wie die Sonaten Beethovens in erheblichem Maße rezipiert, beide Werkgruppen spielten für das öffentliche Konzertleben zunächst aber keine Rolle. Beethoven, der eigene

Werke durchaus prominent öffentlich selbst aufführte, hat – soweit bekannt – nur einmal eine eigene Klaviersonate öffentlich gespielt, und auch dies nur teilweise (den 2. und 4. Satz aus der A-Dur-Sonate op. 2/2 in Prag 1798). Beethovens Klaviersonaten für das öffentliche Konzertrepertoire zu gewinnen, bedeutete somit zweierlei: zum einen eine Erweiterung und Affirmation der Bedeutung Beethovens für den musikalischen Kanon, zum anderen die Nobilitierung des Klavierabends als veritables Forum öffentlicher Musikpraxis. Wenn Eduard Hanslick über Liszts Konzerte in Wien 1838 schrieb, dass diesem lediglich in »zwei Wohlthätigkeits-Concerten« – im Gegensatz zu den Konzerten zum eigenen Gewinn – »das Orchester zur Disposition stand« (1869, 336), so soll das Liszt als Musiker sicherlich herabwürdigen, unterstreicht im Kontext und historischen Rückblick allerdings vor allem, dass es Liszt gelungen war, den Soloabend zum musikalischen Ereignis zu stilisieren; wobei nicht unerwähnt bleibe, dass er bei einer Aufführung von Beethovens *Sonata quasi una fantasia* op. 27/2, der sogenannten *Mondscheinsonate*, in Paris 1835 nur die beiden letzten Sätze am Klavier ausführte, den ersten Satz aber in einem Orchesterarrangement spielen ließ (Newman 1972, 193).

Erste öffentliche Interpretin von Sonaten Beethovens war, soweit bekannt, Clara Wieck Schumann, wenig später dann Franz Liszt (Hanslick 1869, 333–336). Dass Liszts historischer Nachhall in der Beethoven-Rezeption denjenigen Wieck Schumanns deutlich übertönt, mag zunächst an der Anekdote liegen, der zwölfjährige Liszt habe 1823 vor Beethoven persönlich gespielt, ob zum Missfallen des Wiener Komponisten oder mit einem Kuss auf die Stirn entlassen, sei dahingestellt (Newman 1972, 185 f.). Als nachhaltiger erweist sich dabei ein anderer Begründungszusammenhang: Frauen waren im frühen 19. Jahrhundert als Instrumentalisten (Opernsängerinnen bilden hiervon ausgenommen gleichsam eine Größe eigenen Rechts) nicht ohne Ansehen, da ihnen die Fähigkeit zur überlegenen Nachschöpfung durchaus zugesprochen wurde. Das eigene kompositorische Œuvre – so überhaupt vorhanden – war von dieser Tätigkeit jedoch weitgehend abgekoppelt. Liszt als männlichem reisenden Virtuosen (und das heißt eben in Personalunion von Komponist und ausübendem Musiker) standen von vornherein ganz andere Möglichkeiten zur Verfügung, seinen Vortrag Beethoven-scher Sonaten in einen breiteren ästhetischen Kontext zu stellen. Besondere Relevanz kam dabei den Klavierbearbeitungen zu. Beethovens Symphonien allein auf dem Klavier darzustellen, unterstreicht nochmals die Bedeutung des Klavierabends als dem (Orchester-)Konzert ebenbürtige Veranstaltungsform. Dass Liszt aber nicht nur Beethovens Symphonien, sondern auch Lieder Schuberts für Klavier solo bearbeitete, verschränkt weitere ästhetische Perspektiven. Auf der einen Seite wird so das typische gemischte Programm einer Akademie auch in den Klavierabend integriert (siehe »Orte und Formen der Aufführung«, S. 53 ff.). Zugleich erscheint der Klaviersoloabend als der vielleicht geeignetere Ort, intime und große Gattungen miteinander zu kombinieren. Schließlich stellt es eine besondere Pointe Liszts dar, bei seinen Klavierabenden in Wien Instrumentalkompositionen von Beethoven mit Instrumentalbearbeitungen von Liedern Schuberts zu kombinieren, also bedeutende Akteure des Wiener Musiklebens zu präsentieren, die im engsten Sinne Zeitgenossen waren, zu Lebzeiten aber nicht die gleiche Reputation genossen.

Weiterhin ist Liszts Biographie als Künstler von einer bemerkenswerten Entscheidung geprägt: 1842 war er zum außerordentlichen Hofkapellmeister von Großherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar und seiner Gattin Marija Pavlovna ernannt worden und hatte als Akt des Dankes in einem Konzert der Hofkapelle unter anderem Beethovens 5. Symphonie geleitet. Nach seiner Übersiedlung nach Weimar 1848 erfüllte er dieses Amt für elf Jahre hauptamtlich mit einem so engagierten wie bedeutsamen ästhetischen Programm. Wenn man so will, hat Liszt das große Orchester- (und Opern-)Repertoire zunächst für das Klavier erschlossen, überführte in der Weimarer Zeit seine Ambitionen aber in den großen Rahmen des Orchesterkonzerts und der Opernbühne. Einzuschränken ist diese Sicht lediglich dahingehend, dass Weimar bei Liszts Amtsantritt keineswegs eine musikalische Metropole darstellte und Liszt hinsichtlich der Besetzung der Hofkapelle mit massiven praktischen Problemen zu kämpfen hatte.

Liszts Tätigkeit als Interpret und seine Programmpolitik erweisen sich hier als gleichermaßen relevant: Er dirigierte eigene Werke (insbesondere die Symphonischen Dichtungen bis Nr. 12 und *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*). Im Opernrepertoire verfolgte er eine bewusst breite Programmpolitik, die älteres Repertoire mit aktuellen Erfolgsstücken und ambitionierten weitergehenden Plänen verband (im Detail siehe S. 32). Darüber hinaus wurden neben symphonischen Werken in den Konzerten auch symphonisch dramatische Mischformen aufgeführt (Uraufführung von Schumanns *Manfred*, weiterhin Berlioz' *Lélio* und *Roméo et Juliette*).

Liszt hatte vor Weimar im Prinzip nicht dirigiert. Seine unkonventionelle Zugangsweise zur Orchesterleitung stieß bei den Zeitgenossen durchaus auf Kritik: Er verzichtete auf ein durchgängiges Taktschlagen und gab vor allem agogische Anweisungen. Dies geschah gleichwohl nicht aus unbefangener Naivität. Das Prinzip seines Dirigierens bestand nicht darin, das Orchester gleichsam militärisch zum Musizieren zu drillen, sondern zu einer differenzierten Darstellung des Werkes anzuleiten (hierzu vor allem Bowen 2000 sowie Band 1 dieser Reihe, S. 216f.). Die Genese des Konzerts, wie es im Prinzip heute noch praktiziert wird, hatte in der Mitte des 19. Jahrhunderts somit eine Grundlage darin, dass die zentralen Akteure des Musiklebens (die Komponisten) sich nicht mehr nur als die Sachwalter des eigenen Schaffens ansahen, sondern sich als ausübende Musiker auch dem kanonischen Repertoire zuwendeten. Flankiert wurde dieses Phänomen dadurch, dass die unternehmerischen Aufgaben mehr und mehr vom Künstler abgewälzt werden konnten. William Weber (2004, 117–120) hat am Beispiel von Albert Gutmann (1852–1915) herausgearbeitet, welche Merkmale die frühen Konzertunternehmer in dieser Umbruchsphase idealtypisch auszeichneten: Die städtische Verwurzelung als Unternehmer (in diesem Fall als Händler von Musikalien und Instrumenten in Wien), eine profunde Kenntnis der musikalischen Situation und Möglichkeiten vor Ort und schließlich exzellente Kontakte auf der einen Seite zu wohlhabenden Liebhabern als möglichen Mäzenen gleichfalls vor Ort, auf der anderen Seite überregional zu prominenten Musikern, die für Gastspiele geladen werden konnten.

Hinsichtlich der Frage, wie das Verhältnis zwischen eigener kompositorischer Leistung und musikalischer Interpretation für die ›großen Interpreten‹ des späteren 19. Jahrhunderts zu gewichten sei, ergibt sich nur bedingt ein einheitliches Bild. Liszts

künstlerische Karriere zerfällt in Phasen, in denen nicht der Komponist und der Interpret, sondern der Pianist und der Dirigent die Rollen tauschten. Hans von Bülow war in erster Linie als Pianist und Dirigent tätig. Als Beethoven-Interpret auf dem Klavier übertrifft sein Repertoire zudem das von Liszt und Wieck Schumann. Er führte – von einigen kleineren Werken abgesehen, darunter die *Sonates faciles* op. 49 und die Jugendsonaten WoO 47 – das gesamte Beethovensche Werk für Klavier solo in Hamburg und Berlin auf (Hinrichsen 1999, 102 ff.). Bülows kompositorisches Schaffen verschwindet gleichsam hinter seinen Leistungen als praktischer Musiker. Im Falle Gustav Mahlers hat sich die Wahrnehmung seiner Rolle als professioneller musikalischer Akteur im Laufe der späteren Rezeptionsgeschichte verschoben. Wurde er zu Lebzeiten als herausragender Interpret verstanden, der durchaus achtbar komponierte, gründet sein Ruhm heute auf zehn Symphonien.

Dass die Organisation des Konzertlebens sich mehr und mehr vom ausübenden Künstler hin zu individuellen Organisatoren und Impresari verschob, hatte in Zusammenwirkung mit den neuen und beschleunigten Reisemöglichkeiten zur Folge, dass Tourneen prominenter Orchester möglich wurden, ein bis dahin unbekanntes Phänomen (sieht man von den Tourneen von Johann Strauß und seiner Kapelle ab). So spielte die Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow zwischen 1881 und 1885 insgesamt zehn höchst strapaziöse Tourneen, die durch das ungeahnte Niveau des Orchesters großes Aufsehen erregten. In der Summe handelt es sich um rund 200 Konzerte in über 60 west- und mitteleuropäischen Städten, deren geographische Außenlinien ungefähr mit den Eckpunkten Freiburg im Breisgau, Amsterdam, Kiel, Königsberg / Kaliningrad und Bromberg / Bydgoszcz abgesteckt sind (Hinrichsen 2008, 326 f.).

Das gestiegene Prestige und die zunehmende Professionalisierung des Konzertlebens führte dazu, dass sich zum Ende des 19. Jahrhunderts der standardisierte Typus des Orchesterkonzerts herausbildete, wie er bis heute das Musikleben prägt. Dieser basiert aber nicht auf wirklich einheitlichen strukturellen Bedingungen und Größen. Träger war häufig der städtische Musikverein bzw. eine eigene symphonische oder Konzertgesellschaft. Oft kooperierte diese mit dem Operntheater vor Ort oder zumindest dem Collegium musicum der Universität, allein schon, um ein ausreichend großes Orchester zur Verfügung zu haben. (Ein großes Operntheater und gleichzeitig ein eigenständiges Konzertorchester zu unterhalten, ist nur in Städten bzw. Metropolen wie Berlin, London oder Wien ökonomisch realistisch.) Mit dem Aufkommen des Rundfunks entwickelten sich Rundfunkanstalten zu wichtigen Akteuren im Konzertleben. Sie unterhalten in aller Regel ein Orchester und treten in manchen Fällen sogar an die Stelle von Konzertveranstaltern.

Gerade die Verwebung des Konzertwesens mit Stadt-, Hof- und Nationaltheatern (bzw. deren öffentlichen Rechtsnachfolgern nach dem Ersten Weltkrieg) (Walter 1995, 101) oder dann den öffentlichen Rundfunkanstalten bildet einen kardinalen Faktor für die Langlebigkeit, Stabilität und Qualität des Konzertlebens, denn sie stellte sicher, dass das Konzert auf Unterstützung durch die öffentlichen Hand hoffen konnte. Zugleich wirft die Subventionierung von Konzerten die Frage auf, inwieweit diese ein grundsätzliches öffentliches Interesse genießen oder, anders gewendet, ob Konzert- und Orchestermusik allgemein Klarheit und Verständlichkeit für sich reklamieren kön-

nen. Ein Bewusstsein für diesen Problemzusammenhang zeigt sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in den unterschiedlichen Strategien, die einen konzertpädagogischen Ansatz verfolgen: Eine bis heute nachhallende Wirkung zeigt die neu entstehende Gattung des Konzert- und Werkführers und vor allem die der kommentierenden und erläuternden Programmtexte, die zu *Conditiones sine quibus non* des Vollzugs eines Konzertabends werden. Christian Thorau hat darauf aufmerksam gemacht, dass ein nicht unerhebliches Vorbild dieser Textgattungen in der Reise- und Kunstführerliteratur des frühen 19. Jahrhunderts liegt (2013, 555–560). Daneben wurde natürlich die Frage des gespielten Repertoires und Programms selbst zum Gegenstand pädagogischer Überlegungen.

Die Promenade Concerts, die »Proms«, die 1895 in London von Robert Newman als Veranstalter und Henry Wood als Dirigent ins Leben gerufen wurden, können sicher nicht für sich beanspruchen, der Ursprung des volksnahen Konzerts zu sein. Schon das frühe 19. Jahrhundert kannte in London wie in anderen Städten (Paris, Wien) Promenaden- und Volkskonzerte (Weber 2008, 208–231). Und grundsätzlich verweist das bunte, vielfältige, kleingliedrige Programm auf einen Konzerttypus des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Das besondere Merkmal von Woods und Newmans Konzerten war, dass eine gezielte Bildungsabsicht hinter der vordergründig volksnahen Gestaltung stand. Die Musik sollte auf der einen Seite zugänglich und unterhaltsam sein, weswegen Abwechslung und kurze Werke bzw. Werkausschnitte das Programm bestimmten (und auch auf Kleidungskonventionen für das Publikum verzichtet wurde), auf der anderen Seite sollte die Qualität (der Aufführung wie zunehmend auch der ausgewählten Werke) wirken. Newman soll sein Ziel wie folgt formuliert haben: »Popular at first, gradually raising the standard until I have *created* a public for classical and modern music« (zitiert nach McVeigh 2004, 179).

Ein ähnliches Beispiel bilden die fast zeitgleich 1897 ins Leben gerufenen Frankfurter »Volkskonzerte«. Sie waren Teil des umfassenden Programms eines modernen Konzertlebens für moderne Menschen, wenn auch nicht auf dem Wege einer genuin musikalischen Moderne. Gerade der Musik Haydns kam zentrale Bedeutung zu. Einerseits wurde ihr unmittelbare Verständlichkeit zugesprochen, andererseits schien sie eine besondere gesellschaftliche Relevanz reklamieren zu können, da sie der Zeit vor einer »verbürgerlichten Romantik« entstamme (Ziemer 2008, 105 ff.).

Die Festivalkultur, die sich im 20. Jahrhundert zu einem Begleiter des städtischen Konzert- und Opernlebens entwickelte, speist sich aus einer Reihe von Motiven und historischen Traditionen. Ein Zusammenhang mit den oben erwähnten Musikfesten ist offenbar. Darüber hinaus spielt natürlich der Festspielgedanke, wie er sich in Wagners Bayreuth ab 1876 manifestierte, eine eminente Rolle (siehe hierzu auch unten [S. 33](#) sowie »Orte und Formen der Aufführung« ab [S. 41](#)). Grundgedanke war, dass das Werk – und das bedeutet in diesem Falle primär die Oper, aber nicht nur diese – nur dem Alltag enthoben angemessen aufgefasst werden könne. Das Konzept wurde dann auch auf Gedenkveranstaltungen übertragen (Bach-Feste der neuen Bach-Gesellschaft ohne festen Ort seit 1901, Salzburger Festspiele mit besonderem Fokus auf Mozart, aber auch auf die Zeitgenossen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss ab 1920, Beethovenfest der Stadt Bonn seit 1931 etc.).

Es wäre klar überzeichnet und einseitig, wollte man die Moderne und Avantgarde des 20. Jahrhunderts als gleichsam agonal zum konventionellen oder traditionellen Konzert verstehen. Dennoch setzte die Musik des 20. Jahrhunderts Ideen frei, die die Veranstaltungsform Konzert infrage stellten oder ihr widersprachen. Arnold Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen in Wien (1918 bis 1921) und seine Prager Dependence (1921–1924) verneinten die Öffentlichkeit des Konzerts schon im Namen. Öffentlichkeit korrumpiere die Aufführung, es waren keine Gäste und noch viel weniger Journalisten zugelassen (Berg 1919/1984, 5). Auch war die Wiederholung von Stücken sowohl innerhalb einer Veranstaltung wie innerhalb einer Saison ausdrücklich erwünscht. So wurde die Bearbeitung von Anton Weberns *Sechs Stücken* op. 6 für großes Orchester (1909) im Frühjahr 1921 bei zwei Konzerten jeweils zweimal und in zwei weiteren Konzerten jeweils einmal gespielt (Szmolyan 1984, 114). Die 1921 ins Leben gerufenen Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst (in der historischen Folge mehrere Umbenennungen) unterscheiden sich vom konventionellen Festival- und Konzertbetrieb in erster Linie durch die Programmgestaltung, die den Fokus nahezu ausschließlich auf Uraufführungen richtet.

Die Situation der neuen Musik und Avantgarde wirft natürlich auch die Frage des Totalitarismus vor und im Zweiten Weltkrieg auf, wobei es gerade für den deutschen Bereich (aber auch im transnationalen Vergleich) kaum möglich ist, direkte und einfache Kausalitäten zu formulieren. Die Ächtung der ›entarteten Musik‹ in der prominenten Ausstellung im Deutschen Reich betraf keineswegs direkt die Avantgarde, vielmehr ging es um eine prinzipiell antisemitische Agenda, die sowohl ausübende Musiker als auch das historische Repertoire (und hier natürlich kardinal Mendelssohn und Meyerbeer) ins Visier nahm. Ein wirkliches musikästhetisches Programm hatte das nationalsozialistische Regime nicht vorzuweisen, vielmehr steht man vor einem schwer zu rekonstruierenden Gemenge aus individuellen politischen Intrigen und diffusen Ideen (John 1994, 367–381). Goebbels Rede von einer »stählernen Romantik« (1934, 332) kann in Korrelation zu Werner Egks *Peer Gynt* oder Carl Orffs *Carmina burana* gesehen werden. Das ›Dritte Reich‹ stand der musikalischen Moderne also ebensowenig gänzlich fern, wie auch Versuche, einen reichsdeutschen Jazz zu etablieren, zu erwähnen sind. Ganz ähnlich war die Situation im faschistischen Italien. Auf der einen Seite stand ein Bemühen ums eigene Erbe, das gerade auch die philologische Bergung älterer Musik einschloss, auf der anderen Seite ein futuristisches Selbstverständnis, das für die Musik auf die Formel eines ›realismo fascista‹ gebracht wurde (Stenzl 1990, 34 ff.). Die 1932 in der Sowjetunion vollzogene Gleichschaltung der musikalischen Institutionen verfolgte hingegen die klare ästhetische Bestimmung eines ›sozialistischen Realismus‹. Dies bedeutete die explizite und vor allem verwirklichte Ablehnung einer als ›formalistisch‹ (und damit bürgerlich) verstandenen Avantgarde sowie eine inhaltliche Erstarrung, die über den Stalinismus und »über das Ende der sowjetischen Ära hinaus spürbar« blieb (Redepenning 2008, 311).

Die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik bilden ab 1946 für die bundesdeutsche und die internationale Musikgeschichte einen entscheidenden Einschnitt und Neubeginn. Aber gerade weil sich in den Werken junger avantgardistischer Kompo-

nisten wie Karlheinz Stockhausen, Karel Goeyvaerts und Pierre Boulez ein radikaler und konsequenter Bruch mit der Tradition zu zeigen scheint, darf die Vielfalt der Phänomene in Darmstadt nicht aus dem Blick geraten. Hinsichtlich Konzert und Interpretation zeigt sich hier eine Koexistenz avantgardistischer und durchaus traditioneller Tendenzen. Die Kurse wurden bewusst von Konzerten und Rundfunk-Festivals flankiert (Kovács 1997a, 100 ff.), die auf Konvention und breiteres Publikum angelegt waren, »während die Studiokonzerte den aktiv an den Kursen beteiligten jungen Musikern ein werkstattähnliches Forum boten« (Danuser 1997, 119 f.). Auch waren Interpreten unterschiedlicher Generationen anwesend; Hermann Danuser hat am Beispiel von Rudolf Kolischs und Pierre Boulez' Rundfunkmitschnitten von Arnold Schönbergs Kammer-symphonie op. 9 in Darmstadt darauf hingewiesen, dass Kolischs Interpretation – obwohl einem ›sachlichen‹, ›objektiven‹ Zugriff auf das Werk verpflichtet – im Verhältnis zur gänzlich distanzierten Version Boulez' geradezu als ›Espressivo‹-Version erscheint (1997, 150 f.). Und auch bei der Aufführung neuer Kompositionen kam es zu unterschiedlichen Arbeitssituationen und Realisierungsformen: So brachte Darmstadt einen gänzlich eigenen Typus der Aufführenden / Interpreten hervor, die Experten – namentlich wären etwa die Pianisten David Tudor sowie die Brüder Alfons und Aloys Kontarsky zu nennen –, die neue Werke in direktem Kontakt mit dem Komponisten erarbeiteten und damit für eine parallele Karriere mit traditionellem Repertoire weitgehend aus dem Blick von Agenten und Veranstaltern gerieten. Umgekehrt schienen Komponisten gerade im Falle aleatorischer Werke den Interpreten dann doch nicht zu vertrauen: Pierre Boulez wollte trotz der pianistischen Schwierigkeiten sein auf mehreren Ebenen kombinatorisches Konzept der *Troisième Sonate pour piano* (zwischen 1957 und Mitte der 60er Jahre in verschiedenen Versionen) ausschließlich selbst in Darmstadt aufführen. Dieter Schnebel erstellte für *glossolalie* 1964 eine eindeutige Aufführungspartitur (Danuser 1997, 166).

Eine weitere Entwicklung des 20. Jahrhunderts, die wie die Ambitionen der neuen Musik die Traditionen des konventionellen Konzerts zumindest teilweise in Frage stellte, war die sogenannte Historische Aufführungspraxis oder korrekter gesprochen Historisch informierte Aufführungspraxis (Giuseppe Sinopoli 1975 gegründetes Ensemble Bruno Maderna vereinigte sogar das moderne Repertoire mit dem der alten Musik). Wie im Falle der neuen Musik liegen die Wurzeln in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und hier zum einen in der Belebung von Musik vor 1600, zum anderen in der Frage der Wahl historischer Instrumente für Musik des 18. Jahrhunderts. Eine deutliche Forcierung erfuhr die letztgenannte Tendenz in den 1950er Jahren mit der Gründung von Spezialensembles wie dem *Concentus musicus* unter Nikolaus Harnoncourt und dem *Leonhardt-Consort* unter Gustav Leonhardt für Musik vor allem aus der Zeit vor 1750. Ihre Aufführungen unterschieden sich vom konventionellen Konzert durch Besetzung und Instrumentarium, die Art der Darbietung (Harnoncourt leitete sein Ensemble zunächst vom Cello aus, Leonhardt vom Cembalo oder von der Gambe) und durch das teilweise ungewohnte Repertoire natürlich auch in der Programmgestaltung. Gleichzeitig genossen diese Ensembles medialen Erfolg, insbesondere durch das Sublabel *Das alte Werk* der Teldec-Schallplatten (erste Veröffentlichung 1958). Ab den 1970er Jahren strebten sie mit Werken der Wiener Klassik

dann mehr und mehr auch in das konventionelle Konzert-Repertoire hinein. Hinzu kam die Gründung von Spezialorchestern auch für das Repertoire der Zeit um 1800 (etwa die London Classical Players 1978 unter Roger Norrington oder das Orchestra of the Eighteenth Century 1981 unter Frans Brüggen). Aus diesen Entwicklungen ging letzten Endes aber auch eine postmoderne – weniger dogmatische – Öffnung hervor. Solche Ensembles spielten danach auch Wagner, Gustav Holst und Claude Debussy (vgl. Taruskin 1995). Umgekehrt adaptieren neben den Spezialensembles für Historisch informierte Aufführungspraxis und neue Musik auch konventionelle Synchronieorchester eine derartige Konzeption der Programmgestaltung (siehe »Orte und Formen der Aufführung« ab [S. 41](#)).

Oper

Wie schon erwähnt, steht das öffentliche Konzert, sowohl was die rezeptionsgeschichtliche Bedeutung, aber oft auch die institutionellen Abhängigkeiten angeht, klar hinter der Oper zurück. Zunächst bleibt festzuhalten: Während das Konzertleben um 1800 in vielen großen Städten erst in Vorstufen einer Institutionalisierung im engeren Sinne greifbar wird, war die Oper zu diesem Zeitpunkt ein europaweites Phänomen, das sich zudem in bemerkenswerter Weise ausbreitete. Mit Blick auf den europäischen Bereich lassen sich in den einzelnen politischen Regionen für Struktur und Organisation unterschiedliche Gestaltungsprinzipien und -formen erkennen (vgl. insgesamt Walter 2016, 66–218): In Italien gab es zwar durchaus nicht-kommerzielle Opernaufführungen etwa durch den Adel oder durch Vereinigungen und Akademien, dominiert wurde das Opernleben jedoch durch kommerzielle Theater, die ein Impresario leitete und damit die Verantwortung für die wirtschaftliche Effektivität trug. Gerade für das kommerzielle Theater spielte Mobilität in doppelter Hinsicht eine Rolle: Von Opernsängern (und auch von Opernkomponisten) wurde schon im 18. und frühen 19. Jahrhundert erwartet, dass sie sich – trotz der Strapazen und Risiken, die das bedeutete – gemäß der Struktur der stagione von Spielzeit zu Spielzeit von neuen Impresari anwerben ließen und zwischen weit voneinander entfernt gelegenen Orten wechselten. Weiterhin waren es kommerzielle und hier vor allem italienische Operntruppen, die die Oper schon im frühen 19. Jahrhundert – also zu einem Zeitpunkt, zu dem Dampfschiffahrtlinien und Eisenbahnen sich erst allmählich etablierten – zu einem globalen Phänomen machten. So spielten italienische Ensembles in den 1820er und 30er Jahren in Südamerika. Auch New York erreichten Rossinis Opern in den späten 1820er Jahren. In Kalkutta wurde in den 1830er Jahren italienische und französische Oper gespielt. Französische Opern und sogar Carl Maria von Webers *Freischütz* wurden in Sidney in den frühen 1840er Jahren gegeben.

In London war das Theaterleben gänzlich freiwirtschaftlich organisiert (der Begriff Royal im Zusammenhang mit Theatern oder der Royal Academy of Music darf nicht als königliche Trägerschaft missverstanden werden). In Frankreich waren die Strukturen dagegen streng zentralistisch, alle Theater waren bis 1864 hinsichtlich der Möglichkeiten, Oper zu geben, von Privilegien der Pariser Opéra (also von einer im

Ursprung monarchischer Stiftung, die aber auf eigenes Risiko wirtschaftete) abhängig. Diese Privilegien entschieden über Anzahl der Sänger, Anzahl der gleichzeitig auf der Bühne agierenden Personen, Möglichkeit von Tänzern und Chor (in kleiner Zahl versteht sich). Die Opéra comique in Paris war als eine unter staatliche Obhut gestellte Gesellschaft von Theatermitgliedern organisiert. Theaterdirektoren in der französischen Provinz, die mit einem Opernprivileg ausgestattet waren, agierten hingegen autonom nach kaufmännischem Kalkül. Im deutschsprachigen Raum hing die Institutionalisierung von der Regierungs- und Verwaltungsform der jeweiligen Stadt ab. In adelig regierten Metropolen und Städten unterhielt in aller Regel der Hof – aus der Repräsentationskultur des 17. und 18. Jahrhunderts kommend – Oper und Theater, wobei aber mehr und mehr angestrebt wurde, diese nach kaufmännischen Prinzipien zu führen. Daneben gab es auch eine freie Unternehmeroper und natürlich wandernde Truppen.

Vor diesem breiten Hintergrund nun die im vorangegangenen Abschnitt aufgeführten Stationen und Facetten des Konzertlebens teilweise als Folie für eine Entwicklung der Oper im 19. bis 21. Jahrhundert zu nutzen, ist durchaus plausibel. In vielen Fällen bleiben die Hintergründe dieselben, und der Perspektivenwechsel vermag im Rahmen einer Darstellung, die sich auf Schlaglichter und Fallstudien beschränken muss, Wendepunkte vielleicht deutlicher zu machen als eine geschichtliche Darstellung entlang eines komplexen linearen Narrativs, das versucht, alle Bereiche und Entwicklungen der Operngeschichte gleichermaßen zu würdigen.

Blickt man, um den Vergleich zum letzten Abschnitt aufzugreifen, auf die Oper in Wien des frühen 19. Jahrhunderts, so existierten fünf Theater, die mehr oder minder regelmäßig Opernrepertoire spielten: die beiden Hoftheater, das Theater an der Wien, das Theater in der Leopoldstadt und das Theater in der Josefstadt. Das Repertoire des letztgenannten Theaters ist für die Zeit um 1800 vergleichsweise schlecht dokumentiert, umfasste neben dem Sprechtheater (mit Schauspielmusik) aber auch Singspiele und Ballette. In der Leopoldstadt wurden ebenfalls Sprechtheater und Singspiele, allerdings keine Ballette gegeben. Die anderen drei Theater spielten alle aktuellen Gattungen der Oper, d. h. italienische und die stark in Mode stehende moderne französische Oper (beide meist in deutscher Bearbeitung), deutsche Singspiele (darunter eben auch solche, die wie entsprechende Werke Mozarts und Antonio Salieris für manche Rollen professionelle Sänger anstelle von Schauspielern voraussetzten) sowie natürlich Sprechtheater (selbstverständlich auch hier mit Schauspielmusik) und Ballette. Ein Theaterabend konnte dabei zwei Stücke auch aus unterschiedlichen Sparten umfassen. Hinsichtlich des Theaters an der Wien ist zu erwähnen, dass es zwar 1801 als Privattheater gegründet, jedoch nur wenige Jahre später an den Pächter der Hoftheater Baron Peter von Braun verkauft wurde. Dieser übergab es dann zusammen mit den Hoftheatern an die oben erwähnte Gesellschaft der Kavaliers. Diese und ihre Nachfolgeinstitutionen waren aber mit der Verwaltung dreier großer Theater ökonomisch offenkundig überfordert, was möglicherweise aus dem Spagat resultierte, Hoftheater und Vorstadttheater ihrem Status nach unterscheiden zu wollen, alle drei aber immer wieder parallel als Spielort der großen Oper zu nutzen.

Auch wenn ökonomischer Gewinn somit nicht immer gegeben war, war das Prinzip der Theaterführung natürlich vom Erfolgsprinzip geprägt. Die Spielplanpolitik

konnte nicht konsequent einem ästhetischen Programm folgen, sondern behielt gezielt die Stücke im Repertoire, die Publikumszuspruch genossen. Vieles verschwand nach einstelligen Aufführungszahlen aus dem Repertoire, andere Stücke wurden mit hohen zweistelligen oder sogar die hundert übertreffenden Aufführungszahlen über Jahre im Repertoire gehalten. Deswegen mögen manche Ereignisse, die durchaus dieselbe Relevanz genießen können wie die Aufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn, dem Historiker weniger schnell ins Auge fallen, weil sie innerhalb eines dichteren Gemenges von Informationen erst freigelegt werden müssen: Dass Mozarts Opern mit dem Tode des Komponisten aus dem Wiener Bühnenrepertoire verschwanden, ist wenig verwunderlich. Mozarts Witwe Constanze hat zwischen 1794 und 1799 dann aber dessen *La clemenza di Tito* mehrfach konzertant aufführen lassen, ein Werk, das zum einen in Wien bis dahin nicht szenisch gegeben worden war und das – in Anbetracht des unvollendeten Requiems – als opus ultimum angekündigt werden konnte und wurde. Im Zuge dieser Mozartpflege durch die Witwe gelangten Mozarts späte Opern (ab *Le nozze di Figaro*, 1786) und darunter eben auch *La clemenza* sieben bis acht Jahre nach dem Tod des Komponisten wieder auf die Spielpläne der Wiener Theater (für Details Niedermüller 2011 und Niedermüller [Druck in Vorb.]). Ebenso gab es im Wien des frühen 19. Jahrhunderts Versuche, das Werk Christoph Willibald Glucks wieder auf die Opernbühne zurückzuholen. Zwischen 1807 und 1815 erfuhr *Iphigenie auf Tauris* über 70 Aufführungen (Bauer, 1952, 287, Hadamowsky 1966, 66 und 1975, 216). Gleichfalls wurden *Armide* und *Iphigenie en Aulide* 1808 wieder inszeniert, allerdings mit deutlich geringerem Erfolg (Hadamowsky 1966, 11 und 66).

Blickt man nun auf Liszts Tätigkeit als Operndirigent (und, wenn man so möchte, -intendant) in Weimar, so ist deutlich abzulesen, wie sich zur Jahrhundertmitte hin von Gluck und Mozart ausgehend weitere Werke längerfristig im Repertoire behaupten konnten. Unter solchen kanonischen Werken in Liszts Opernrepertoire seien exemplarisch genannt (alle französischen und italienischen Opern wurden natürlich in deutscher Sprache gegeben): Glucks *Alceste*, Mozarts *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*, Bellinis *Norma*, Rossinis *Guillaume Tell*, Webers *Euryanthe* und Spontinis *La Vestale*. Gleichzeitig widmete sich Liszt aber auch der zeitgenössischen großen Oper: Meyerbeers *Les Huguenots*, Verdis *I due Foscari* und *Il trovatore* (natürlich ebenfalls in deutscher Sprache), und gerade modernen ›problematischen‹ Werken: allen voran Wagners *Lohengrin* (Uraufführung), *Tannhäuser* und *Der fliegende Holländer*, Berlioz' *Benvenuto Cellini* sowie Heinrich Dorns *Die Nibelungen* (gleichfalls Uraufführung).

Mit der Nennung von Wagner als Komponist und den Nibelungen als Stoff wird ein nachhaltig wirksames Ereignis in der Operngeschichte antizipiert. Eine umfassende Würdigung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* ist an dieser Stelle nicht geboten, die institutionsgeschichtliche Dimension dieses Werks und seiner szenischen Realisierung in Bayreuth 1876 sei aber in den Eckpunkten kurz erhellt: Wagners Kritik an den Opernhäusern und dem Spielbetrieb seiner Zeit geht aus der Überzeugung hervor, dass Kunst und Gesellschaft untrennbar miteinander verknüpft seien, dass jede künstlerische Dekadenz also mit politisch-gesellschaftlicher Dekadenz einhergehe (Wagner 1849/1872, 12). Die Pariser Opéra ist für Wagner deswegen ein Vorbild, da sie ausschließlich Originalkompositionen gibt, die auf das lokale Publikum und

seinen Verständnishorizont zugeschnitten sind sowie auf die imposanten technischen Möglichkeiten (Orchester, Chor, Ausstattung, Maschinerie) eben der Grand Opéra (Wagner 1851/1872, 24f.). Dass gerade der von Wagner visionär erhoffte technische und künstlerische Aufwand im Betrieb eines regulären deutschen Theaterhauses nicht realisiert werden konnte, führte unmittelbar zu der Idee, Publikum und künstlerische Kräfte konzertiert zusammenzuführen. Die szenische Realisation von Wagners *Ring* als Festspiel sollte alle diese Ideen vereinigen: Frei von politischer Einmischung sollte das Stück abseits des Alltags vor einem eigens angereisten verständigen Publikum mit größtmöglichem künstlerischem Engagement durch ebenfalls eigens angereiste Musiker und Sänger unter Ausnutzung aller technischen Möglichkeiten in Wagners eigener Inszenierung gespielt werden (vgl. Wagner 1873). Dies erklärt die (letztlich erfolglosen) Versuche aus Bayreuth, Aufführungen des *Rings* im regulären Theaterbetrieb zu unterbinden. Trotz aller Ambitionen führt dieses Konzept natürlich in die Richtung des modellhaft Statischen. Im Jahre 1850, also bei Vorliegen des Librettos zu *Siegfrieds Tod* und ganz am Anfang seiner Reformideen, dachte Wagner noch idealistischer und deutlich bilderstürmischer an lediglich drei Aufführungen dieser Oper, nach denen die Partitur zusammen mit dem hölzernen Festspielbau verbrannt werden sollte (Wagner 1975, 426, vgl. Stollberg 2013, 471 f.).

Die faktische Umsetzung der Festspielidee in Bayreuth setzte als Institution, aber auch hinsichtlich der eingesetzten technischen Mittel und Vorkehrungen Maßstäbe (pars pro toto seien der verdunkelte Theaterraum und das riesenhafte unsichtbare Orchester genannt). Es bleibe aber nicht unerwähnt, dass einige Facetten von Wagners scheinbar so geschlossenem Realisations-Konzept konkret keineswegs optimal ineinandergreifen: So finanzieren die Beiträge der in Wagner-Vereinen organisierten Gönner und die Eintrittseinnahmen der Gäste die Festspiele nicht; Bayreuth war nie frei von Subventionen. Das begann mit der Abtretung des Grünen Hügels durch das Bayerische Königreich an Wagner und wurde zuletzt 2010 in der Prüfung der Kartenverkaufsmodalitäten durch den Bayerischen Rechnungshof publik. Auch ist das Festspielprinzip der künstlerischen Arbeit zwar insofern zuträglich, als hervorragende Sänger, Dirigenten und Regisseure gewonnen werden können. Für den Probenbetrieb bedeutet es aber eine massive Belastung, wenn nicht Ausnahmesituation, da nur sehr enge Zeitfenster zur Verfügung stehen, in denen keineswegs immer alle Mitwirkenden einer Inszenierung vor Ort sind (Chéreau 1980, 72).

Mahlers Tätigkeit als künstlerischer Direktor des k. k. Hofopertheaters in Wien 1897 bis 1907 ist Wagner in doppelter Weise verpflichtet. Zum einen bildeten Wagners Opern (die Mahler ohne die üblichen Striche dirigierte [Willnauer 1979/1993, 46]) eine wesentliche Stütze seines Repertoires (das zudem noch modernere Opernkompositionen von Strauss, Karl Goldmark und Hans Pfitzner umfasste), zum anderen aber spielte er die Stücke des Kanons nicht in den ortsüblichen Einrichtungen, sondern entwickelte für sie, insbesondere in Zusammenarbeit mit Alfred Roller, neue Versionen, die in alle Dimensionen des Texts und der Inszenierung eingriffen. Diese künstlerische Konsequenz, die traditionelle Konventionen bewusst aufbricht, stellt zum einen eine Verbindung zum Theaterkonzept Wagners dar, der der Wiener Oper gut 30 Jahre zuvor das Fehlen jedweden »Stempel[s] der Korrektheit« attestiert hatte (1863/1873, 370),

folgt dabei aber auch dem schon im Zusammenhang mit dem Konzert des Fin de Siècle genannten Prinzip eines modernen Kulturlebens für moderne Menschen. Mahler spielte Mozarts Opern zwar weiterhin in deutscher Sprache, aber unter Wiedereinführung der Rezitative anstelle von Dialogen; im Falle des *Figaro* ergänzte Max Kalbeck zudem Dialogtext nach der Komödienvorlage Augustin Caron de Beaumarchais', den Mahler als Rezitativ vertonte (Krones 2007, 284–293).

Die Tendenz, die Oper als modernes zeitgemäßes musikalisches Forum zu begreifen, setzt sich in der Politik der Opernhäuser in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts fort. Gerade das völlig neue Phänomen der Operndramaturgie und aufwendig gestalteter instruktiver Programmbücher entspricht den zeitgenössischen Bestrebungen der Konzertpädagogik. In der Programmgestaltung zeigt sich eine bemerkenswerte Zahl an Uraufführungen neben hohen Aufführungsquoten von Giacomo Puccini und Opern des italienischen Verismo; an älterem Repertoire wurde vor allem Wagner und Verdi, weiterhin Mozart und Albert Lortzing gespielt (Walter 1995, 103 f.). Blickt man aus dieser Perspektive auf den Kreis um Schönberg in Wien, so ist festzustellen, dass sowohl Schönberg als auch Alban Berg bei aller Skepsis gegen das Konzertwesen auf die Oper als Gattung setzten, um ein breites Publikum zu erreichen.

Es ist dabei festzuhalten, dass die Oper als Forum von Uraufführungen und Neuheiten natürlich dem Erwartungshorizont ihres traditionell eher konservativ geprägten Publikums nicht wirklich entgegenkam. In politikhistorischer Hinsicht ist wieder das Faktum zu betonen, dass die Machtergreifung der Nationalsozialisten die Spielplanpolitik der Opernhäuser im Reich nicht grundsätzlich änderte. Dies lag an den schon mit Blick auf das Konzertleben erwähnten Faktoren: Das ›Dritte Reich‹ verfügte über keine elaborierte Ästhetik und stand der Moderne zugleich ambivalent gegenüber. Ein kurzer Blick auf einige Uraufführungen am Opernhaus Frankfurt am Main während der Weimarer Republik und während des ›Dritten Reichs‹ möge dies knapp erhellen (vgl. Mohr 1971, 731–746): Werke wie Schönbergs *Von heute auf morgen*, Wilhelm Grosz' *Achtung! Aufnahme!* (als Doppelvorstellung mit Stravinskis *Pétrouchka*) und George Antheils *Transatlantik* (alle 1930 uraufgeführt) zeigen inhaltlich moderne, technikaffine bis futuristische Züge. Dem stehen volksnahe Stoffe entgegen wie die in Max Pflugmachers *Prinz Eugen der edle Ritter* und in Hansheinrich Dransmanns *Münchhausens letzte Lüge*, die beide erstmals 1934, also nach der Machtergreifung in Szene gingen. Die beiden letztgenannten Uraufführungen kamen aber in der zeitgenössischen Kritik nicht gut davon. Laut der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 2. Februar 1934 scheitere *Prinz Eugen* daran, gar nicht die Musiksprache der Oper zu suchen, sondern »Singspiel«, »Operette und Ausstattungsrevue« zu mischen (zitiert nach Mohr 1971, 586 f.). In der gleichen Zeitung vom 19. Mai 1934 wird *Münchhausen* der Vorwurf des kompletten Eklektizismus gemacht (zitiert nach ebd., 592). Auch ist kein grundsätzlicher inhaltlicher Bruch zwischen zu erkennen. Auch eine spitze Gesellschaftskomödie wie *Die Lästerschule* von Paul von Klenau (nach Richard Brinsley Sheridan, uraufgeführt 1926) suchte Publikumsnähe. Umgekehrt wird man Orffs *Carmina burana* (uraufgeführt 1937), Werner Egks *Columbus* und Hermann Reutters *Odysseus* (beide uraufgeführt 1942) nicht einfach zum Volkstheater erklären können.

Ebenso wäre es einseitig, von einer Krise der Gattung Oper (nicht der Institution) nach dem Zweiten Weltkrieg zu sprechen (es sei nur auf Benjamin Britzens oder Hans-Werner Henzes Opernkompositionen der 1950er Jahren verwiesen). Allerdings standen die Vertreter der Darmstädter Avantgarde der traditionellen Gattung grundsätzlich skeptisch gegenüber, und die konventionelle Oper erschien gleichsam als ein Unding. Szenische und theatrale Elemente erachtete man – wenn überhaupt – als zulässig, wenn sie in offenen Formen und abseits der Normen und Prinzipien des traditionellen Theaters erschienen, etwa in den Werken Mauricio Kagels oder György Ligetis (Decroupet / Kovács 1997, 311–332). Das Dilemma zwischen Avantgarde und konventioneller Oper wird am Beispiel von Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (1957–1965) deutlich. Das Werk war von zwei Seiten der Kritik ausgesetzt. Seitens des Kölner Opernhauses stand eine Aufführung der von dort in Auftrag gegebenen Komposition infrage, da Wolfgang Sawallisch die komplexe serielle Partitur für »unaufführbar« erklärt hatte (Konold 1982, 113). Gleichzeitig wurde Zimmermanns Hinwendung zur konventionellen Oper 1966 in Darmstadt von Mauricio Kagel massiv kritisiert (Kovács 1996, 334 ff.). Der Pointe halber sei angemerkt, dass Zimmermanns Oper trotz des immensen Aufwands, den die Partitur fordert, inzwischen fast als Repertoire-Stück gelten kann. Und Stockhausen, der 1960 lieber auf den Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen verzichtete, statt ihn mit Zimmermann zu teilen, verwirklichte mit *LICHT* Nr. 47–80 von 1977 bis 2003 dann einen Opernzyklus, der den *Ring* (und natürlich auch *Die Soldaten*) offenkundig in allen Dimensionen überbieten sollte.

Dennoch gingen die ästhetisch relevantesten Impulse für die Institution Oper in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wohl nicht von der Szene der neuen Musik, sondern von anderen Phänomenen aus: Zu nennen ist zunächst das Konzept des Regietheaters, das seine Anfänge in Deutschland hat und entsprechend im Englischen inzwischen sogar als Lehnwort fungiert. Die gedanklichen Wurzeln des Regietheaters liegen klar im Geist der Moderne, seine Brisanz entfaltet es aber durch die Haltung zu seinem Gegenstand, dem traditionellen Opern- und Schauspielrepertoire. Es ist hier nicht der Ort, die Kritik, die inzwischen selbst kanonische Operninszenierungen zum Teil auch unter prominenten Musikwissenschaftlern auf sich zogen, zu referieren oder zu diskutieren (Dombois / Klein 2012, 18–22, nennen als Beispiele Wolfgang Osthoff versus Götz Friedrichs *Tannhäuser* für Bayreuth, Stefan Kunze versus August Everdings Münchner *Zauberflöte* und Laurenz Lütteken versus Peter Konwitschnys *Meistersinger* in Hamburg). Das Regietheater steht zugleich konvergent und agonal zur Mahlerschen Musteraufführung; sein Grundprinzip liegt darin, das Theaterwerk nicht aus seiner Aufführungstradition, sondern als bloßen Text zu begreifen, der hinsichtlich aller Möglichkeiten des theatralen Zeichenarsenals erarbeitet, interpretiert und gegebenenfalls bearbeitet werden muss, um wieder wirkungsmächtig werden zu können und nicht zum museal-historischen Gegenstand zu erstarren. Als eine gewichtige, das Musiktheater prägende Konsequenz sei erwähnt, dass ohne Regisseure wie Walter Felsenstein oder Patrice Chéreau Sänger auf der Opernbühne nicht begonnen hätten, wirklich schauspielerisch zu agieren. Auch die Tendenz, Opern mit einer bis dahin nie gegebenen Selbstverständlichkeit grundsätzlich in der Originalsprache zu spielen, hat ihre Wurzeln im Regietheater (aber auch in der Historisch informierten Aufführungs-

praxis und in der Möglichkeit von Übertiteln dank moderner Projektionstechnik). Peter Sellars' Einsicht schließlich, dass die traditionelle Aufführung einer Mozartschen Opera buffa im 20. Jahrhundert Publikum und Bühne zueinander in eine historische Distanz rücke, die zu Mozarts Zeit eben gerade nicht gegeben war, sollte den (Musik-)Historiker eigentlich erfreuen und nicht erzürnen. Eine Untersuchung der Einflüsse des Regietheaters auf die Geschichte der musikalischen Operninterpretation muss aber noch als wissenschaftliches Desiderat gelten.

Einen gewichtigen Impuls gaben ferner das Interesse an alter Musik sowie die Historisch informierte Aufführungspraxis. Die repertoiregeschichtlich bedeutsame Entdeckung der frühen Oper ging von Komponisten aus, die – um eine zeitgemäße Bühnenaufführung zu ermöglichen – zum Teil erheblich in die Partituren eingriffen. Von Claudio Monteverdis *Orfeo* sind seit den 1920er Jahren rund 40 Versionen bekannt, darunter eben auch solche wie die von Orff, Ottorino Respighi oder Bruno Maderna, die sich nicht als bloße Einrichtung oder Bearbeitung, sondern gleichsam als Größe eigenen Rechts respektive sogar als neues Werk verstehen. Gerade bei der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts (insbesondere bei der venezianischen) ist aber zu unterstreichen, dass auf Basis der musikalischen Quellen eine Aufführung ohne Einrichtung gar nicht geleistet werden kann. (Die 1609 gedruckte Version von Monteverdis *Orfeo* mit ihrer aufwendigen und deskriptiven, die konkrete Besetzung der Aufführung 1607 in Mantua nennenden, Instrumentierung ist in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme.) So besehen kann in diesem Repertoire nicht konsequent und scharf zwischen Neubearbeitungen und historisch informierten Aufführungen unterschieden werden. Ab Ende der 1960er Jahre verschiebt sich der Fokus aber massiv und unübersehbar: Die Bearbeitung wird zunehmend weniger von Komponistenpersönlichkeiten als von spezialisierten Musikern vorgenommen, Aktualisierungen in der Instrumentation unterbleiben, die überlieferten Texte werden kritisch gewürdigt usf. Ähnlich wie im Bereich der Orchestermusik wird ab den 1990er Jahren auch die Oper des 18. und 19. Jahrhunderts mehr und mehr zum Repertoire historisch informierter Spezialensembles.

Literatur

- Ahrens, Christian (2001):** Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829, in: Bach-Jahrbuch 2001, 71–97
- Bauer, Anton (1952):** 150 Jahre Theater an der Wien, Zürich u. a.
- Berg, Alban (1919/1984):** Prospekt des *Vereins für musikalische Privataufführungen*, in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (Musik-Konzepte 36), München, 4–7
- Bowen, José Antonio (1993):** Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: the Origins of the Idea of »Fidelity to the Composer«, in: Performance Practice Review 1993/1, 77–88
- Bowen, José Antonio (2000):** The Missing Link. Franz Liszt the Conductor, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 2000: Direktion und Dirigieren, 125–150
- Chéreau, Patrice (1980):** Fünf Jahre sind vergangen, in: Pierre Boulez u. a. (Hrsg.): Der »Ring«. Bayreuth 1976–1980, Berlin, 48–93
- Cottrell, Stephen (2007):** Music, Time, and Dance in Orchestral Performance. The Conductor as Shaman, in: Twentieth-Century Music 2007/1, 73–96

- Danuser, Hermann (1997): Musikalische Interpretation, in: Gianmario Borio / Hermann Danuser (Hrsg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966, Teil A: Geschichte, Bd. 2, Freiburg / Breisgau, 119–187
- Decroupet, Pascal / Kovács, Inge (1997): Erweiterungen des Materials, in: Gianmario Borio / Hermann Danuser (Hrsg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966, Teil A: Geschichte, Bd. 2, Freiburg / Breisgau, 277–332
- DelDonna, Anthony R. (2002): Production Practices at the Teatro di San Carlo, Naples, in the Late 18th Century, in: *Early Music* 2002/3, 429–445
- Döhring, Sieghart / Henze-Döhring, Sabine (1997): Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Laaber
- Dombois, Anna / Klein, Richard (2012): Encore: Das Lied der unreinen Gattung. Zum Regietheater in der Oper, in: dies.: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters, Stuttgart, 3–46
- Dörffel, Alfred (1884): Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781 bis 1881, Leipzig
- Edge, Dexter (1992): [Rezension zu] Mary Sue Morrow: Concert Life in Haydn's Vienna, in: *Haydn Yearbook* 1992, 108–166
- Geck, Martin (1967): Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), Regensburg
- Goebbels, Joseph (1934): Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden, München
- Gradenwitz, Peter (1984/1995): Leonard Bernstein 1918–1990. Unendliche Vielfalt eines Musikers, Erweiterte Neuausgabe, Zürich
- Habermas, Jürgen (1962): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Politica 4), Neuwied und Berlin
- Hadamowsky, Franz (1966): Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan, Teil 1: 1776–1810 (Museion. Neue Folge 1/4/1), Wien
- Hadamowsky, Franz (1975): Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweis und Aufführungsdatum, Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1972 (Museion. Neue Folge 1/4/2), Wien
- Hadamowsky, Franz (1988): Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (Geschichte der Stadt Wien 3), Wien und München
- Hanslick, Eduard (1869): Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien
- Heister, Hanns-Werner (1983): Das Konzert. Theorie einer Kulturform, 2 Bde. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87 und 88), Wilhelmshaven u. a.
- Hickethier, Knut (2003/²2010): Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart und Weimar
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999): Musikalische Interpretation. Hans von Bülow (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), Stuttgart
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2008): Ist »die beste Republik ein kunstsinniger, kunstverständiger Fürst«? Meininger Hoftheater und Hofkapelle in den 1880er Jahren, in: Hans Erich Bödeker / Patrice Veit / Michael Werner (Hrsg.): Organisations et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques, Berlin, 321–331
- Jacobshagen, Arnold (2006): Musikgeschichte als Institutionengeschichte, in: ders. / Frieder Reininghaus (Hrsg.): Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10), Laaber, 145–149
- John, Eckhard (1994): Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938, Stuttgart und Weimar
- Kaden, Christian (1997): Musik als Lebensform, in: Giselher Schubert (Hrsg.): Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln (Frankfurter Studien 6), Mainz u. a., 11–25
- Kerman, Joseph (1983): A Few Canonic Variations, in: *Critical Inquiry* 37/1, 107–125
- Kittler, Friedrich (2012): Das Nahen der Götter vorbereiten, in: ders.: Das Nahen der Götter vorbereiten, München, 10–29

- Konold, Wulf (1982):** B. A. Zimmermanns zweites Opernprojekt, in: Sigrid Wiesmann (Hrsg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), Laaber, 113–119
- Kovács, Inge (1997):** Die Institution – Entstehung und Struktur, in: Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hrsg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966, Teil A: Geschichte, Bd. 1, Freiburg/Breisgau, 59–139
- Krones, Hartmut (2007):** »[...] doch behielt er jene Appoggiaturen bei [...]«. Zu Gustav Mahlers Ausführung Mozartscher Rezitative, in: Reinhold Kubik (Hrsg.): Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers (Wiener Schriften zur Stilkunde und zur Aufführungspraxis 4), Wien u. a., 261–295
- Löffler, Bernhard (2007):** Moderne Institutionengeschichte in kulturhistorischer Erweiterung. Thesen und Beispiele aus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in: Hans-Christof Kraus/Thomas Nicklas (Hrsg.): Geschichte der Politik. Alte und neue Wege (Historische Zeitschrift Beihefte 44), München, 155–180
- Luhmann, Niklas (1971):** Öffentliche Meinung, in: ders.: Politische Planung. Aufsätze zur Soziologie von Politik und Verwaltung, Opladen, 9–34
- Mahling, Christoph-Hellmut (1980):** Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.): Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Regensburg, 27–284
- Mahling, Christoph-Hellmut/Rösing, Helmut (1997):** Art. »Orchester«, in: MGG², Sachteil 7, 811–852
- Mandyczewski, Eusebius (1912):** Zusatz-Band zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten, Wien
- McVeigh, Simon (1993):** Concert Life in London from Mozart to Haydn, New York
- McVeigh, Simon (2004):** »An Audience for High-Class Music«. Concert Promoters and Entrepreneurs in Late-Nineteenth-Century London, in: William Weber (Hrsg.): The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists, Bloomington/IN, 162–182
- Mohr, Albert Richard (1971):** Die Frankfurter Oper 1924–1944. Ein Beitrag zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern, Frankfurt/Main
- Morrow, Mary Sue (1989):** Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution, Stuyvesant/NY
- Müller, Sven Oliver (2012):** Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Geschichte und Gesellschaft 2012/1, 48–85
- Müller, Sven Oliver (2014):** Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert, Göttingen
- Newman, William S. (1972):** Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas, in: Musical Quarterly 1972/2, 185–209
- Niedermüller, Peter (2011):** Pragmatisches Provisorium und Instrument der Kanonisierung. Die konzertante Oper am Beispiel der Wiener Situation um 1800, in: Hans-Joachim Hinrichsen/Klaus Pietschmann (Hrsg.): Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 15), Kassel, 62–70
- Niedermüller, Peter (2013):** Ein »historischer Nullpunkt« des Kanons? Das Konzertleben im Wien Beethovens, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): Der Kanon der Musik. Geschichte und Theorie. Ein Handbuch, München, 415–435
- Niedermüller, Peter (Druck in Vorb.):** Funktionen des Konzertlebens in Wien im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, Habilitationsschrift, Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2010
- Perger, Richard von/Hirschfeld, Robert (1912):** Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien
- Phil. Harmonica (1803):** Launiger Brief, wodurch Jemand zu einem Concerte eingeladen wird, in: Musikalische Monatsschrift 1803, Stück 1, 12–15

- Pinthus, Gerhard (1932):** Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 8), Leipzig u. a.
- Pohl, Carl] Ferdinand] (1871):** Denkschrift aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, Wien
- Redepenning, Dorothea (1994):** Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik 1: Das 19. Jahrhundert, Laaber
- Redepenning, Dorothea (2008):** Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik 2: Das 20. Jahrhundert, Laaber
- Rose, Michael (2003):** The Italian Tradition, in: José Antonio Bowen (Hrsg.): The Cambridge Companion to Conducting, Cambridge, 146–162
- Salmen, Walter (1988):** Das Konzert. Eine Kulturgeschichte, München
- Schwab, Heinrich W. (1971):** Das Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern IV/2), Leipzig
- Shannon, Claude] Ellwood] (1948/2001):** A Mathematical Theory of Communication, in: Mobile Computing and Communications Review 2001/1, 3–55
- Sibille, Christiane (2016):** »Harmony Must Dominate the World«. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Quaderni di Dodis 6), Bern
- Spaltenstein, Laure (2017):** Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert, Mainz
- Spitzer, John / Zaslaw, Neal (2004):** The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815, New York
- Stenzl, Jürg (1990):** Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik, Buren
- Stollberg, Arne (2013):** »Wie wackelig! Macht das hübsch fest!« Wagners Meistersinger und die Kanonisierung des Provisorischen, in: Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): Der Kanon der Musik. Geschichte und Theorie. Ein Handbuch, München, 461–481
- Szmolyan, Walter (1984):** Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins, in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (Musik-Konzepte 36), München, 101–114
- Taruskin, Richard (1995):** Tradition and Authority, in: ders.: Text and Act. Essays on Music and Performance, New York, 173–197
- Ther, Philipp (2006):** In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914 (Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert [1]), Wien und München
- Thorau, Christian (2013):** Werk, Wissen und touristisches Hören. Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern, in: Klaus Pietschmann / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch, München, 535–561
- Wagner, Richard (1849/1872):** Die Kunst und die Revolution, in: ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen 3, Leipzig, 9–50
- Wagner, Richard (1851/1872):** Ein Theater in Zürich, in: ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen 5, Leipzig, 25–64
- Wagner, Richard (1863/1873):** Das Wiener Hof-Operntheater, in: ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen 7, Leipzig, 365–394
- Wagner, Richard (1873):** Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »der Ring des Nibelungen« bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten, in: ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen 9, Leipzig, 371–383
- Wagner, Richard (1975):** Sämtliche Briefe 3: Briefe Mai 1849 bis Mai 1851, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig
- Walter, Michael (1995):** Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945, Stuttgart und Weimar
- Walter, Michael (2016):** Oper. Geschichte einer Institution, Stuttgart

- Weber, William (1975): *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna Between 1830 and 1848*, London
- Weber, William (2004): *From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent*, in: ders. (Hrsg.): *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, Bloomington/IN, 105–129
- Weber, William (2008): *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York
- Weibel, Samuel (2006): *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 168)*, Berlin
- White, Eric Walter (1966/²1979): *Stravinsky. The Composer and his Works*, Berkeley/CA und Los Angeles/CA
- Willnauer, Franz (1979/²1993): *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien
- Ziemer, Hansjakob (2008): *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940 (Campus Historische Studien 46)*, Frankfurt/Main und New York

Orte und Formen der Aufführung

Peter Niedermüller

Der Ort der Aufführung – der Raum der Aufführung

Soweit dem Verfasser bekannt, bildet Heinrich W. Schwabs Band zum *Konzert* in der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* (1971) den einzigen umfassenden systematischen Versuch zu diesem Thema und stellt nach fast fünfzig Jahren in gewisser Weise immer noch ein Standardwerk dar. Der Band umfasst über 165 Abbildungen, die zum großen Teil Aufführungssituationen und somit auch Orte der Aufführung wiedergeben. Überwiegend lässt sich der in den Zeichnungen, Stichen und Gemälden dargestellte Ort historisch und geographisch eindeutig identifizieren (der Band enthält nahezu keine Photographien). Wo dies nicht möglich ist, ist der Bildausschnitt zu klein oder zu unspezifisch, oder es handelt sich um den Entwurf zu einem nicht ausgeführten Bau (etwa für den immer wieder zitierten Musick Room von Thomas Mace) bzw. einen heute wahrscheinlich nicht mehr erhaltenen Ort (so die Radierung eines Konzertsaals in Venedig, Abbildung 36). Auch wenn es gar nicht Schwabs Absicht ist, das Konzert vor allem hinsichtlich seiner Orte und Räumlichkeiten zu betrachten, bieten sich die von ihm zusammengestellten Abbildungen hervorragend an, eine Taxonomie der Orte musikalischer Aufführung zu entwickeln. Diese lautet entsprechend wie folgt:

- Private Räumlichkeiten und Wohnräume
- Öffentliche Repräsentationsräume
- Kirchen
- Ballsäle
- Gasthäuser
- Theater
- Säle in Universitäten und Konservatorien
- Säle bei Instrumentenherstellern, insbesondere Klavierfabrikanten
- Genuine Konzertsäle
- Festspielorte
- Messen- und Ausstellungsräume
- Nichtumbauter urbaner Raum, insbesondere Gärten und Parks
- Nichtumbauter nichturbaner Raum

Aus dieser Pluralität treten im Laufe des 19. Jahrhunderts der genuine Konzertsaal und das Opernhaus als spezifische Instanzen klar hervor. Gleichwohl wurden auch im 20. Jahrhundert Alternativen zu diesen Einrichtungen genutzt (vgl. unten), auch rief das Phänomen etwa bei Luigi Nono massiven Kulturpessimismus hervor. Im Zusammenhang mit seinem Werk *Prometeo* äußerte er in einem Interview:

»[M]a non si tratta solo dell'infinita omogeneità seriale dei teatri e delle sale; ben più grave è far musica a San Marco e a Notre-Dame nello stesso modo oggi ... La basilica di Sant'Andrea di Leon Battista Alberti a Mantova e il Musikverein a Vienna vengono considerati omologhi *magazzini* in cui collocare indifferentemente, ovvero in maniera equivalente, esecutori e ascoltatori, suoni e ascolti« (Nono / Cacciari 1984/2001, 343)

[»Aber man befasse sich nicht nur mit der unendlichen Gleichförmigkeit in Serie der Theater und Konzertsäle; viel schwerer wiegt, dass heute in der gleichen Art und Weise Musik in San Marco oder Notre-Dame gemacht wird ... Die Basilica Sant'Andrea von Leon Battista Alberti in Mantua und [der Saal des] Musikvereins in Wien werden als gleichförmige *Warenlager* behandelt, in denen man gleichgültig oder auf gleiche Art Ausführende und Zuhörer, Klänge und Gehörtes anordnet« [Übersetzung P.N.]]

Nono streicht damit implizit zwei Kategorien heraus: Die spezifische Akustik eines konkreten Raums und dessen Qualität als historischer Erinnerungsort. Zum ersten Bereich, dem der Akustik, seien hier nur zwei lapidare Feststellungen getroffen: Erstens die, dass in der Geschichte der Akustik ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat zwischen einer Phase, die von Theorien ohne wissenschaftliche Fundierung ausgeht (Forsyth 1985, 219, spricht von »myths«), und einer zweiten Phase, die erst im späteren 19. Jahrhundert einsetzt und eine empirisch fundierte Ergründung raumakustischer Gegebenheiten anstrebt. Zu den unbegründeten akustischen Mythen wären etwa zu zählen, dass einfache Zahlenproportionen von Länge, Breite und Höhe eines Raumes dessen Akustik verbesserten, dass der Instrumentenbaustoff Holz den Raumklang unterstütze (ebd.) oder dass der Grundriss in Form eines Instruments (etwa einer Glocke oder Trompete in den Opernhäusern der Baumeister aus der Familie Galli-Bibiena; ebd., 83) dem Klang zuträglich sei. Diese Vorstellungen führten auch zu kuriosen Experimenten, die im besseren Fall in ihrer Wirkung kaum wahrnehmbar sind (so akustische Rinnen in italienischen Opernhäusern oder eine Wasserkammer im Keller des Teatro Argentina in Rom; ebd., 95), im schlechteren Fall aber objektiv negative Effekte zeigten (so das Prestige-Projekt der »Resonanz-Kuppel« nach Prager Vorbild im Hofburgtheater Wien, die nur bei Konzerten der Tonkünstler-Societät genutzt wurde und ihrer Dysfunktionalität wegen nur fünf Jahre zum Einsatz kam; C. F. Pohl 1871, 36). Es wäre jedoch zweitens verfehlt zu unterstellen, in der Phase prä-evidenzbasierter Akustik sei Musik klanglich unter grundsätzlich deploralen Umständen aufgeführt worden. Zum einen sind veränderte Aufführungsbedingungen zu benennen (insbesondere etwa das Instrumentarium und kleinere bzw. abweichende Orchesterbesetzungen), zum anderen wussten Komponisten im 18. Jahrhundert gerade bei Opern und Orchestermusik, für welchen Raum die Aufführung vorgesehen war; entsprechend konnten sie die Partitur disponieren und haben dies auch getan (Forsyth 1985, 9 und 22). Drittens schließlich baute man akustisch vorteilhafte Räume ganz einfach nach (siehe dazu den Beitrag von Dorothea Baumann in Band 3 dieser Reihe).

Was den zweiten Bereich, den des Erinnerungsortes angeht, so betrifft er ein bedeutsames kulturhistorisches Phänomen, widerspricht aber gleichzeitig einer gewis-

sen Tendenz der Geschichtswissenschaft, die, wie Reinhart Koselleck schrieb (1986/2000, 82), Geschichte primär als »Ereignisgeschichte« begreife, sie als »als eine einmalige Sequenz unter dem Vorrang der Chronologie« verstehe. Diese Privilegierung der Chronologie vor dem Raum ist, so Koselleck, »wissenschaftstheoretisch keineswegs zwingend«. Um die Konsequenzen für die Musikwissenschaft zu vertiefen, sei auf zwei Aspekte verwiesen, die durch eine ereignishistorische Perspektive verdeckt werden können: Zum einen ist im Sinne der Werkgeschichte eine gewisse Tendenz auszumachen, das Repertoire in seiner Gesamtheit auszublenden und sich auf den Kanon der ›bedeutenden Werke‹ zu konzentrieren, deren Schöpfung, Uraufführung und Verharren im Kanon eben als ›historisches Ereignis‹ figuriert. Zum anderen rückt das Moment des Textes in den Vordergrund, das Moment der Perzeption und Rezeption umgekehrt in den Hintergrund. Die Frage, inwieweit der Ort der Aufführung zur semantischen Aufladung eines Werkes etwas beitrage, das im Notentext selbst gar nicht sichtbar ist, wird zu einer bloßen Randbedingung.

Den so radikalen wie in seiner Sprache hermetischen Versuch, die kulturelle Brisanz von Raum und Ort zu benennen, hat Martin Heidegger in dem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* (1951/2000) unternommen. Um der doppelten Gefahr einer naiven Verkürzung von Heideggers Text und der überheblichen Behauptung, ihn gänzlich deuten zu können, zu entgehen, sei nur eine immer wieder unterschätzte Pointe daraus benannt: Heidegger hält die Annahme, Architektur sei ein Mittel zum Zweck des Wohnens, für höchst einseitig (148). Vielmehr sei Bauen wie Wohnen im gleichen Maße Sinnstiftung, emphatischer Ausdruck menschlichen Lebens. Die jüngere Raumsoziologie ist von Heideggers Denken durchaus beeinflusst. So entsteht der Raum für Martina Löw (2001, 158 f.) durch eine doppelte prozesshafte Leistung des Individuums: nämlich das »Platzieren« von »Gütern und Menschen« sowie die »Syntheseleistung« in der Kognition dieser Disposition. Löw benennt zudem einen dritten Faktor, der weder allein aus der Anordnung im Raum noch aus dessen kognitiver Erfassung resultiert: die »Atmosphäre« eines spezifischen Raums (ebd., 207). Als sehr grundsätzliches Beispiel für musikalische Aufführungsräume mag hier das Urteil darüber angeführt werden, ob der Raum dem musikalischen Ereignis als angemessen gilt.

Die Frage nach der »Atmosphäre« einer musikalischen Aufführung respektive eines Aufführungsortes im Löwschen Sinne ist aber durch viele situative Möglichkeiten bestimmt. Als weiteres Beispiel sei der eventuelle Bezug des Werks oder eines Interpreten zu Raum und Ort der Aufführung genannt. Die Produktion *Rigoletto a Mantova*, die Giuseppe Verdis Oper in der Regie des ergrauten Skandal-Regisseurs Marco Bellocchio live und ›in Echtzeit‹ (d. h. I. Akt am Abend des 4. September 2010, II. Akt am Morgen des 5. September 2010, III. Akt am Abend desselben Tages) in Mantua über das Fernsehprogramm des RAI präsentierte, erregte wohl in erster Linie durch vermeintliche Authentizität des Ortes Aufsehen. Vladimir Horowitz' Welt-Tournee im Frühjahr 1986 war nicht nur wegen des hohen Alters des 1903 geborenen Pianisten ein viel beachtetes Ereignis, sondern auch, weil Horowitz nach über 50 Jahren an die Stätten seiner frühen europäischen Triumphe zurückkehrte (Berlin, Leningrad, Moskau).

Ein wesentliches Merkmal der Syntheseleistung des Publikums im Raum der musikalischen Aufführung ist die Erfassung des Raumes als das, was Michel Foucault

mit dem Kunstwort Heterotopie (›Andersort‹) als Komplement bzw. Supplement des Begriffs Utopie bezeichnet (1984/2005, vgl. auch Löw 2001, 164 ff.). Es handelt sich um Orte, die konkret dazu eingerichtet wurden, ein performatives Gegenüber, das sich von der konkreten Örtlichkeit abhebt, zu erfahren. Eine ganze Reihe von Merkmalen, die von Foucault für Heterotopien benannt werden, können für Orte musikalischer Aufführung geltend gemacht werden: Sie sind Orte der Abkehr vom Alltag, die in spezifischer Weise abgeschlossen sind (es bedarf oft einer Eintritts- oder Einlasskarte). In ihrer Gestalt und damit in den Details der Funktion sind sie dem historischen Wandel unterworfen. Schließlich vermitteln sie ihren Gehalt in heterogener Gestalt (szenische Operaufführungen vermitteln den Gegenstand performativ, bei ›reiner‹ Instrumentalmusik bleibt dieser imaginär, die konzertante Oper steht gleichsam in der Mitte).

Oper und Konzertsaal stehen in erster Linie für den städtischen Raum. Und auch die empirischen Befunde zu konkreten historischen Aufführungsorten würden bestätigen, dass musikalische Aufführungen in der Regel im Urbanen stattfinden. Hiermit soll freilich nicht gesagt sein, dass der nichturbane Raum vom gehobenen Musikleben ausgenommen wäre; zu bemerken ist aber, dass auch hier Abhängigkeiten vom Musikleben der Stadt zu erkennen sind: Zum einen gibt es Phänomene, die das städtische Musikleben ›im Kleinen kopieren‹ (etwa in den Sommerresidenzen des Adels oder in Kurkonzerten), zum anderen wird im Festspielgedanken ein bewusster Gegenentwurf zum ›alltäglichen‹ Musikbetrieb und damit auch in vielen Fällen dezidiert zum städtischen Raum gesucht.

Löw warnt zwar davor, die Stadt als vereinheitlichende Struktur zu begreifen, und versteht sie umgekehrt kategorisch als synchrone Überlappung heterogener Raumerlebnisse (2001, 260 ff., vgl. auch 2018). Dennoch scheint es durchaus gerechtfertigt zu sein, bestimmte Phänomene als dezidiert ›städtisch‹ zu verstehen, da die Stadt spezifische Ressourcen zur Verfügung stellt (vgl. auch Schroer 2006, 175), die kulturelle Hervorbringungen wie das Musikleben erheblich befördern. Die bürgerliche Stadt (und auch die Stadt des verbürgerlichten Arbeiters) zerfällt in drei Bereiche, die für die meisten Bewohner der Stadt räumlich klar getrennt sind: die Wohnung, die Arbeitsstätte und der Raum des öffentlichen Lebens (Bahrdt 1961/1998, 131–146). Die Orte öffentlicher musikalischer Aufführung liegen klar im dritten Bereich (was wieder zu ihrem Charakter als Heterotopie beiträgt). Zu bedenken ist aber ebenso, dass die Stadt gerade wegen der räumlichen Separierung dieser Sphären infrastrukturelle Voraussetzungen zur Verfügung stellen muss, die das Funktionieren und die Entwicklung des öffentlichen Raums garantieren. Öffentlicher Verkehr, Beleuchtung von Straßen und Gebäuden, Sicherheit und Feuerschutz erscheinen heute als selbstverständliche Randbedingungen des Musiklebens, sie waren aber auch Motoren von dessen historischer Genese. Gerade der Aspekt des Verkehrs macht hierbei deutlich, dass die Stadt trotz der räumlichen Separierung dennoch auch die Struktur eines Netzwerkes oder, um in mathematisch-informationswissenschaftlicher Terminologie zu sprechen, eines Graphs zeigt; dies hat Friedrich Kittler (1988/2013) zu der These bewogen: »Die Stadt ist ein Medium«. Mit Graph ist ein Gebilde gemeint, das aus Knotenpunkten (etwa Orten, Individuen, Institutionen) und Verbindungen zwischen diesen (Straßen oder Informationsmedien) besteht; Letztere können hinsichtlich ihrer Gewichtung und

Gerichtetheit differieren. Ohne die Möglichkeit des schnellen und reibungslosen Transports von Information und Individuen wäre der städtische Raum in seiner modernen Form nicht möglich. Zudem hat der Verkehrs- und Informationsfluss sein Bewenden keineswegs an den Rändern, Grenzen oder Mauern der Stadt, sondern er besteht eben auch zwischen den Städten. Von der Bedeutung von Reisemöglichkeiten für Musiker war schon im Kapitel »Öffentliches Konzert und Oper« auf [S. 13](#) die Rede – die publizistische Berichterstattung über das Musikleben der Metropolen macht dieses schließlich zu einem Phänomen von nationaler und internationaler Relevanz.

Bei Räumen und Orten des musikalischen Lebens in der Stadt wird man zunächst an Opernhäuser und Konzertsäle denken. Es gilt jedoch zu beachten, dass deren jeweilige Geschichte erhebliche Unterschiede aufweist. Dass die ersten genuinen Opernhäuser (Teatro San Cassiano 1637, Teatro Santi Giovanni e Paolo 1639, Teatro Moisè 1639, Teatro Novissimo 1641, alle kommerzielle Unternehmungen in Venedig) im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Aufkommen der Gattung entstanden, resultiert aus der Sache selbst: Die szenische Aufführung einer Oper ist ein komplexer kollektiver Prozess, der eines spezifischen Rahmens bedarf. Zudem kommt der Opernbetrieb nicht ohne erhebliche materielle Voraussetzungen aus, benötigt also kommerziellen Erfolg und zusätzlich oder stattdessen massive mäzenatische Zuwendung. Hinzuzufügen ist, dass die Gestaltung der Opernhäuser dabei keineswegs nur auf szenischen Erfordernissen basierte. Logen bilden ein Spezifikum von Opernhäusern, das sie von anderen Theaterbauten unterscheidet und den höchsten sozialen Stand des Publikums spiegeln soll (Forsyth 1985, 71). Situiert wurden diese zunächst in unterschiedlich modifizierten Teilrundungen (ferro-di-cavallo-Form [Hufeisen-Form], U-Form, angeschnittene Ellipse und seltener der angeschnittene Kreis und die Galli-Bibienasche Glocken- und Trompetenform). Diese im italienischen Operntheater etablierten Formen wurden in andere Länder übernommen und von den Architekten für rund zwei Jahrhunderte beibehalten. Sie spiegelten die Hierarchie des Publikums und ermöglichten diesem die gegenseitige Sichtbarkeit bei gleichzeitig schlechter Perspektive auf die Bühne von den Logen am Bühnenrand aus (Grempler 2012, 86). Neben diesem zentralen Motiv ist die Rundungsform aber auch durch den Bezug zum antiken Amphitheater und durch Spekulationen zur Akustik eines solchen Raums bestimmt. Weiterhin darf nicht übersehen werden, dass im Kulturtransfer der italienischen Bauform auch Umgewichtungen stattgefunden haben. Gesa zur Nieden stellt fest, dass die Übernahme des italienischen Bautypus »je nach Art der Herrscherrepräsentation sowie dem Verhältnis von Hof und Stadt jedoch ganz unterschiedlich« ausfallen konnte (2017). Michael Forsyth erwähnt, dass die Abtrennungen zwischen den Logen in Deutschland deutlich niedriger waren als in Italien und dass auch in den vom französischen Adel frequentierten Operntheatern Logen schon früh durch Galerien ersetzt wurden (1985, 101 und 104). Diese grundsätzlich sozialgeschichtlichen Phänomene tragen eher zufällig auch zu einer besseren akustischen Wahrnehmbarkeit bei, denn in Logen mit Verblendungen ist die Klangerfahrung keineswegs optimal.

Im Zuge der Ausbreitung der Oper etablierten viele europäische Städte und Residenzen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts National-, Staats- oder Stadttheater. Zwar gab es zu diesem Zeitpunkt insbesondere in Großbritannien auch Säle, die speziell

konzertanten Aufführungen gewidmet waren, doch handelte es sich um Ausnahmen, und sie blieben zunächst lokal beschränkt. In einigen Metropolen des Kontinents gab es zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch keine genuinen Konzertsäle. Hier wirken mehrere Faktoren ineinander: Das Konzert stand, was den zugeschriebenen ästhetischen Wert angeht, klar im Schatten der szenischen Oper. Somit wurde von hoheitlicher Seite häufig auch keine Institution mit der Ausrichtung von Konzerten beauftragt, geschweige denn für diese eingerichtet. Eine entsprechende räumliche Infrastruktur bedurfte der Initiative von anderer Seite. Diese ging in aller Regel entweder von Musikgesellschaften aus, die aber sehr weit gefächerte Ziele verfolgten (vgl. auch das Kapitel »Öffentliches Konzert und Oper« ab S. 13 in diesem Band), oder von Instrumentenfabrikanten, namentlich Klavierherstellern, die die Synergie zwischen Konzertleben und Instrumentenmarkt schon früh nutzten. Die Salle Pleyel etwa – lange Zeit der einzige Ort großen symphonischen Musizierens in Paris – resultiert aus diesem Phänomen. Aus diesen Gründen kann für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Konzert oder vom Konzertleben als Institution allenfalls metaphorisch gesprochen werden.

Wie im Kapitel zu Oper und öffentlichem Konzert schon angerissen (siehe ab S. 19), war die Initiative des Einzelnen – d. h. von Komponisten und ausübenden Musikern – ein wesentliches Movens des frühen Konzerts. Musiker auf Reisen mussten in jeder neuen Stadt auf die konkrete Topographie vor Ort reagieren, und hinsichtlich der Erreichbarkeit von Räumen spielten Kontakte und Empfehlungen ebenso eine Rolle wie schlichte strukturelle Gegebenheiten. Dass Konzerte vor allem in den theaterfreien Perioden Fastenzeit und Advent gegeben wurden, resultiert nicht nur aus dem Umstand, dass dann keine Konkurrenz seitens des Theaters zu befürchten war, sondern auch daraus, dass in diesen Zeiten Theaterräume, und mit ihnen auch deren Orchester, gegen Entgelt zur Verfügung standen. Entsprechendes gilt für Ballsäle.

Aus diesem Grund kann bei Konzerten im frühen 19. Jahrhundert auch nicht ohne Weiteres vom Ort der Aufführung auf auratisch-atmosphärische Qualitäten rückgeschlossen werden. So dürfen musikalische Aufführungen in Gaststätten und ähnlichem nicht von vornherein als volksnah oder als bloße Unterhaltung fehlgedeutet werden. Ein instruktives Beispiel bilden hier die beiden unterschiedlichen Konzertreihen von Ignaz Schuppanzigh in Wien. Schuppanzigh gab mit Unterbrechungen mutmaßlich von 1796 bis 1814 jeweils ab Mai Morgenkonzerte im Jahnschen Saal im Augarten mit einem aus den Abonnenten der Reihe rekrutierten Dilettanten-Orchester. Auch wenn das Repertoire keineswegs anspruchslos war, schwingt hier ein gewisses populäres Moment mit. Der Treffpunkt in einem Volksgarten soll Zwanglosigkeit signalisieren und auch ein möglichst großes Publikum – das für die Rekrutierung eines Orchesters erforderlich war – anziehen. Auch passt der Ort zur Terminierung der Reihe im Frühjahr bzw. Sommer. Umgekehrt ist zu bedenken, dass es wegen des Proben- und Spielbetriebs unmöglich gewesen wäre, die Reihe zu diesem Termin in einem Wiener Theater stattfinden zu lassen. Größere Bekanntheit genießen Schuppanzighs Quartett-Abonnements. Deren kaum dokumentierte Anfänge reichen in die Zeit der Orchesterkonzerte im Augarten zurück, hinsichtlich des Programms und des Aufführungsorts verlässlich dokumentiert sind lediglich die Veranstaltungen der Jahre 1823 bis 1829, in denen 1825/1826 Ludwig van Beethovens späte Streichquartette op. 127, 130/133 und

132 uraufgeführt wurden. Das Programm umfasste stets drei Kammerkompositionen (in der Regel Streichquartette, aber auch Werke für ähnliche Besetzung). Vom gelegentlichen Ausweichen in andere Gaststätten und Kaffeehäuser abgesehen, fanden die Konzerte im Saal des Gasthauses Zum roten Igel statt, der auch dem Musikverein für seine Veranstaltungen diente. Das Repertoire macht deutlich, dass die Veranstaltung sich gezielt an ein Publikum von Kennern richtete. Der Ort war – da die Aufführungen sich über alle Zeiten außerhalb der Sommerhitze verteilten – also konsequent pragmatisch gewählt. Claudio Albrecht (2018) hat zudem gezeigt, dass die Räume solcher Konzerte in Gaststätten dennoch keineswegs geräumig oder komfortabel gewesen sind.

Kirchen dagegen, insbesondere katholische, die der Aufführung von vornherein einen hohen symbolischen Gehalt verliehen hätten, wurden im Gegensatz zu heutigen Gepflogenheiten im 19. Jahrhundert in aller Regel nicht für Konzertmusik zur Verfügung gestellt. Gewisse Ausnahmen wurden gemacht, wenn ein Organist von Reputation auftrat; für das frühe 19. Jahrhundert wären etwa die in ganz Europa Aufsehen erregenden Orgelkonzerte von Georg Joseph Vogler zu nennen. Aber auch dies war nicht selbstverständlich: Als Franz Liszt am 1. Mai 1839 eine Fuge von Bach auf der Orgel von San Luigi dei Francesi in Rom spielte, geschah es nicht im Rahmen eines Konzerts, sondern eines Gottesdienstes. Genuine Konzerte gab Liszt in diesem Jahr in einem Theatergebäude, dem Teatro Argentina. Als Beispiel aus dem protestantischen Bereich sei Felix Mendelssohns *Lobgesang* genannt: Er wurde anlässlich des Gutenberg-Festes 1840, das zugleich als Luther-Fest verstanden wurde (Boresch 1999, 68), in der Leipziger Thomaskirche uraufgeführt. Im selben Jahr fand auch eine Gutenberg-Feier in der Gutenberg-Stadt Mainz statt. Das als »Vorfeier« gegebene Konzert, das eine Ouvertüre von Mendelssohn mit Beethovens *Eroica* kombinierte, fand in der katholischen Stadt gerade nicht im Hohen Dom St. Martin statt, sondern im Theater als Doppelvorstellung mit einem Drama. Die Ankündigung unterstrich zudem den Gesamt-Charakter der Veranstaltung als »Säcular-Feste« (Abbildung des Zettels bei Schmidt 2000, 203).

Gleichwohl bildeten Kirchen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein potenzielles Vorbild für Konzerthäuser. Karl Friedrich Schinkel erstellte 1812 einen Entwurf für einen nicht ausgeführten Konzertsaal der Berliner Singakademie (Forsyth 1985, 133). Es handelt sich um einen langen und hohen Bau mit gewölbter Decke, ganz in der Art eines Kirchenschiffs. An der Stirnseite gegenüber dem Publikum sollte ein Fresco die Apotheose der heiligen Caecilia zeigen. Schinkels zweiter Entwurf, der 1825–1827 in verkleinerter Form dann auch ausgeführt wurde (das heutige Maxim Gorki Theater), orientierte sich hingegen nicht an einer christlichen Kirche, sondern an einem griechischen Tempel mit Apollon als visuellem Symbol. Trotz der stilistisch, historisch und religiös divergierenden Vorbilder wird in beiden Entwürfen Schinkels dieselbe Intention ersichtlich. Konzerträume sollten als Kult-, Weihe- und Bewahrungsstätten der Tonkunst dienen. Der Weg des Konzerts von der Unterhaltung zum Ritual oder, um mit Christian Kaden zu sprechen, in seiner »Kargheit des Zeremoniells« zum »Antiritual« (1997, 18) ist nicht allein sozialgeschichtlich bestimmt (etwa Müller 2012), sondern erfährt im architektonischen Rahmen von vornherein seine Bestätigung und Verstärkung.

Schinkels Konzept der Orientierung sowohl an antiken Vorbildern wie an Sakralbauten fiel bei Architekten von Konzertsälen im gesamten 19. Jahrhundert auf fruchtbaren Boden. Und wenn der Saal der Singakademie auch nicht in den geplanten Dimensionen verwirklicht wurde, ist ein Streben nach immer größeren Konzertsälen klar erkennbar. So wurden bestehende Konzertsäle ab der Mitte des 19. Jahrhunderts oft durch größere Neubauten ersetzt (etwa der 1870 eröffnete neue Musikvereinsaal in Wien oder das neue Gewandhaus in Leipzig 1884). Für diese Räume ist neben einem Umfang von knapp 2.000 Plätzen für das Publikum oft die Gestaltung des Innenraums in Form eines Quaders konstitutiv (vulgo: ›Schuhschachtel‹). Dieser resultiert aus einer Reihe von (in der Regel pragmatischen) Faktoren: Der ebene Boden lässt auch eine Nutzung als Ballsaal zu (vice versa erscheint der Ballsaal des 18. Jahrhunderts, der auch als Konzertraum genutzt wurde, als historisches Modell des Konzertsaa). Grundsätzlich erweist sich die Akustik eines Quaders als vorteilhaft. Weiterhin lassen sich auf diese Weise verhältnismäßig einfach zwei Konzerträume unterschiedlicher Größe im selben Gebäude unterbringen, einer als Kammerkonzertsaal, der andere für Orchesterkonzerte (besonders erwähnenswert der Kammermusiksaal im neuen Gewandhaus, der den Konzertsaal des alten Gewandhauses kopierte). Schließlich birgt diese Form in der damaligen Zeit keine architektonischen Probleme. Geschwungene Formen für Konzertsäle erscheinen mit der Einführung von Stahlträgern und Beton als Baukomponenten (man denke etwa an die Carnegie Hall in New York).

Daneben ist im 19. Jahrhundert auch eine monumentalisierende Tendenz für Konzertbauten auszumachen: Eine gewisse Ausnahme stellen hier die britischen Town Halls dar, die kontinentale Konzertsäle schon im frühen 19. Jahrhundert in ihren Dimensionen übertreffen und im Gegensatz zu diesen konsequent mit Orgeln ausgestattet wurden. Dies mag zum einen daran liegen, dass dem Konzert in Großbritannien ein höherer Stellenwert zugeschrieben wurde. Vor allem ist aber zu bedenken, dass die Town Hall von vornherein, wie der Name schon impliziert, eine Vielzahl von Zwecken erfüllen sollte. Musikfeste nutzten natürlich die am Festort vorhandenen Gebäude und Räumlichkeiten, daneben wurden gezielt auch eine Festwiese (Schwab 1971, 98 f.) oder ein temporäres Festspielgebäude errichtet (94–97). Schließlich ist die Rolle der großen Industrie- und Weltausstellungen zu bedenken. Bei der Industrieausstellung in Paris 1844 dirigierte Berlioz ein über 1000 Mann starkes Orchester in dem provisorischen Ausstellungsgebäude. Hinsichtlich der Geschichte von Orten der musikalischen Aufführung besonders wirkungsmächtig zeigt sich die Weltausstellung 1851 in London. Die für die Ausstellung errichtete Royal Albert Hall wurde gemäß den Plänen ihres Patrons in eine Konzertstätte umgewidmet. Die Umgestaltung erfolgte unerwartet ressourcen- und zeitaufwendig. Gerade wegen der monumentalen Größe für fast 10.000 Personen Publikum (30.000 waren ursprünglich avisiert) wurde die Akustik bereits in den frühen Jahren als ungenügend empfunden (Forsyth 1985, 157 ff.). Gleichwohl ist die Royal Albert Hall heute einer der renommiertesten Konzertsäle weltweit. Noch gigantomanischer erscheint der für dieselbe Weltausstellung gebaute Crystal Palace. Er war als Glas-Stahl-Konstruktion von vornherein für eine Verlegung konzipiert und wurde nach der Weltausstellung vom Hyde Park knapp 15 Kilometer südöstlich nach Sydenham Hill transferiert. Auf einer Fläche von über 800.000 m² schafft

er eine überbaute Parklandschaft mit akustisch durchlässigen Trennwänden aus Glas. Das Herz bildet ein Aufführungsbereich für 4.000 Ausführende (ausführlicher Forsyth 1985, 149 ff., zu einer akustischen Quelle hierzu siehe unten).

Das Beispiel des Crystal Palace weist historisch in die Vergangenheit wie in die Zukunft. Zum einen rekurriert die Grundkonzeption auf die englischen *Pleasure Gardens* des 18. Jahrhunderts, die ihrerseits schon musikalische Aufführungen beherbergten. Zum anderen weckt die Einbindung in die Weltausstellung Assoziationen an die Expo '70 in Osaka, bei der der bundesdeutsche Beitrag ein von Karlheinz Stockhausen konzipierter Pavillon mit elektronisch azimuthal steuerbarem Raumklang war (es also erlaubte, Klangquellen scheinbar entlang der Innenseite einer Halbkugel zu bewegen). Stockhausens Werke, darunter das für Osaka konzipierte *Expo* Nr. 31, wurden dort an 183 Tagen über je fünfeinhalb Stunden live zusammen mit Aufnahmen von Auftragswerken fünf weiterer Komponisten zu Gehör gebracht. (Lediglich am Rande sei bemerkt, dass Pink Floyd zur selben Zeit mit einem Stockhausens elektronischer Steuerung vergleichbaren *Azimuth Coordinator* operierte [Kittler 1982/2013, 62].) Natürlich repräsentiert der Pavillon in Osaka kein grundsätzliches Konzept eines Konzertsaaus, sondern stellt einen spezifischen und darin partikularen Aufführungsraum der musikalischen Avantgarde dar. Gleichwohl ist er in vielem mit den Tendenzen des modernen Konzertsaalbaus zu vergleichen. Im Zuge einer empirisch fundierten Akustik ist im 20. Jahrhundert nicht nur die Tendenz zu erkennen, die Akustik durch die architektonische Form des Raums zu beeinflussen, sondern sie auch durch technische Hilfsmittel zu gestalten. Das geschieht durch physische Schallreflektoren und -stopper, ebenso wurde gerade auch in Konzerträumen für klassische Musik früh das Medium elektronischer Verstärkung zum Einsatz gebracht. In der 1922 errichteten Hollywood Bowl etwa, Freilichttheater und Sommerspielstätte des Los Angeles Philharmonic Orchestra, wurde der Problematik des Klangs ab 1936 durch elektronische Verstärkung Abhilfe geschaffen. Hinzuzufügen ist, dass die Gewöhnung an den elektronisch manipulierten Klang mit der Einführung von Hifi- und Stereotechnik für den Konsumenten zu einem Standard bzw. von diesem als vermeintlich natürlich und original verstanden wurde. Eine gerade für aktuelle Tendenzen im Konzertsaalbau relevante Parallele zu Stockhausens Pavillon liegt in der Disposition der Bühne in der Mitte, die von den Sitzen des Publikums komplett umgeben ist. Erstmals umgesetzt wurde dieses Konzept für einen Konzertsaal in der Berliner Philharmonie (1963). Grundsätzlich gilt für diese modernen Konzerthäuser (neben Berlin mag man an den *Parco della Musica* in Rom, das *Danmarks Radio Koncerthuset* in Kopenhagen, die *Philharmonie de Paris* und die *Elbphilharmonie Hamburg* denken), dass sie Prestige, Ruhm und Erfolg für sich reklamieren können, aber nur einen möglichen Rahmen der Aufführungsform Konzert darstellen, da ihnen – gerade bei Musikfestivals außerhalb der Metropole – »polyzentrisch unzählige Aufführungsstätten in Sekundärnutzung«, d. h. heißt Aufführungsstätten jenseits des Konzertsaaus, gegenüberstehen (Erben 2018).

Auch die Architektur des Opernhauses wurde mit Beginn des 19. Jahrhunderts von einem Wandel erfasst. Zu nennen sind eine monumentalisierende und eklektizistische Architektur, die das Opernhaus als besonderes Gebäude hervorhebt, sowie die Konvergenz von Gebäudeform und Gestalt des Aufführungsraums, so dass die Funktion

als Opernhaus klar nach außen getragen wird. Was den besonderen Spektakelcharakter angeht, setzte vor allem die Pariser Oper durch Verwendung moderner Technik Standards: hinsichtlich der Bühnenmaschinerie ebenso wie der frühen Verwendung von Gas- und dann Elektrobeleuchtung. Die von Charles Garnier 1874 fertiggestellte neue Pariser Oper verlieh dem Foyer und dem Treppenhaus eine völlig neue architektonische Dimension. Der Eintritt in das Opernhaus und das Flanieren darin erhält seine eigene Bedeutung. Richard Wagners Festspielhaus in Bayreuth setzte dann ganz andere Maßstäbe, die, abgesehen von der Dunkelheit im Zuschauerraum, in ihrer Gänze jedoch von keinem anderen Opernhaus übernommen wurden (unter anderem, da sich das Bayreuther Konzept nicht beliebig auf höhere Zuschauerzahlen übertragen lässt und das Haus auch nicht für das gesamte Opernrepertoire geeignet ist). Wagners architektonische Idee basiert auf dem Ausschnitt eines Amphitheaters. Die gestuften Stuhlreihen folgen der Intention, niemanden im Publikum zu privilegieren. Die Abdeckung des Orchesters soll sowohl visuelle Ablenkung verhindern als auch dem Klang einen spezifischen Charakter geben.

Für das heutige Operntheater steht in gewisser Weise die historische Pluralität der Opernhausarchitektur respektive die Menge der erhaltenen historischen Opernhäuser als Vorbild oder Anregung zur Verfügung, wobei aus dem 20. Jahrhundert selbst innovative Konzepte keineswegs fehlen; Phänomene, die den gerade genannten Prestige-Konzerthäusern (wie etwa der Elbphilharmonie) in Größe, Aufwand, Technisierung und architektonischer Dominanz vergleichbar wären, sind aber nicht auszumachen. Walter Gropius' Idee eines »Totalen Theaters«, das eine völlig neue Anordnung von Darstellern und Publikum und sogar den Einbezug von Filmprojektionen vorsah, kam über das Papierstadium nie hinaus. Vieles von seinen Gedanken kehrt bemerkenswerterweise aber in Bernd Alois Zimmermanns Überlegungen zur »Oper als totale[m] Theater« wieder (1965, 41), die natürlich in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit der Oper Köln um *Die Soldaten* zu sehen sind. Für die Uraufführung von Luigi Nonos *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* bei der Biennale 1984 in der Chiesa San Lorenzo in Venedig erstellte Renzo Piano (der Architekt des späteren Parco della Musica in Rom) eine komplexe Holzkonstruktion, die danach nur noch bei der Aufführung der neuen Fassung des Werks im Stabilimento Ansaldo in Mailand 1985 zum Einsatz kam. Die meisten Aufführungen des keineswegs selten gespielten Werkes erfolgten unter quasi konzertanten Bedingungen (prominente Ausnahme ist Robert Wilsons Inszenierung 1997 für das Théâtre Royal de La Monnaie in Brüssel), wobei die Disposition der Ausführenden der konkreten Raumsituation angepasst wird. Gerade für das eben genannte Konzept der »Sekundärnutzung« bei Festivals (Erben 2018) sei die *Prometeo*-Aufführung bei der MusikTriennale Köln am 30. April 2004 vermerkt, die in den Sartory-Sälen stattfand, welche sonst etwa für Karnevalssitzungen oder Box-Kämpfe genutzt werden. Die äußere Erscheinung des Sydney Opera House mag schließlich als Paradigma eines modernen Opernhauses gelten, aufgrund zahlreicher Probleme ist eine Nutzung entlang der geplanten Funktionalität jedoch nicht möglich.

Formen der Aufführung

Grundlegende Studien zu Formen der musikalischen Aufführung sind immer noch eine Rarität und bewegen sich vor allem außerhalb des Kanons europäischer ›Kunstmusik‹ (insbesondere Small 1998 und Auslander 1999, als Ausnahme zum Thema ›Kunstmusik‹ siehe Cottrell 2007). Die folgenden Zeilen sind somit eher Skizze denn Bestandsaufnahme. Dass sie sich auf die Veranstaltungsform Konzert konzentrieren, ist der inneren Kohärenz geschuldet. Die Frage der Regie wirft für die szenische Oper ganz eigene Aspekte auf (die im Abschnitt »Öffentliches Konzert und Oper« auf [S. 17](#) angeschnitten werden konnten).

Diese Konzentration auf das Konzert könnte den Eindruck erwecken, es habe im Laufe des 19. Jahrhunderts andere verwandte Formen öffentlichen (instrumentalen) Musizierens verdrängt. Und in der Tat geht mit der Entwicklung des Konzertlebens eine ästhetische Aufwertung dieser Veranstaltungsform einher, die andere Formen des Musizierens in den Hintergrund drängt. Dabei folgte die Verdrängung solcher Formen, deren Bandbreite vom Entre-Acte über das Konzert in der Theaterpause bis hin zum Konzert als Hälfte einer Doppelvorstellung reicht, vor allem kaufmännischen Erwägungen. Die Anwesenheit des Theaterorchesters bei einer Sprechaufführung stellt einen erheblichen Kostenfaktor dar und wurde somit als Einsparmöglichkeit erkannt. Auch das Verschwinden von Tafelmusik ist weniger eine Reaktion auf das sich etablierende Konzertwesen, eher zeigt es den sinkenden Stellenwert des hohen Adels und seiner kulturellen Techniken seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Dass Konzerteinlagen bei Festakten heute nahezu eine *conditio sine qua non* darstellen, zeigt umgekehrt, dass diese ganz entschieden vom kulturellen Kapital des Konzerts profitieren.

Für die Form einer Aufführung können unterschiedliche Faktoren konstitutiv werden: Zunächst sind strukturelle Faktoren zu nennen; neben diesen stehen individuelle bis subjektive Setzungen (unter denen die konkrete musikalische Interpretation oft den Höhepunkt bildet). Der Historiker ist aber mit dem Umstand konfrontiert, dass eine dritte Gruppe von Phänomenen vorliegt, deren Grund weder unmittelbar in konkreten Notwendigkeiten noch in individuellen Entscheidungen ausgemacht werden kann. Zur Verdeutlichung: Strukturelle Faktoren betreffen etwa den privaten oder öffentlichen Rahmen, die institutionelle Trägerschaft oder schlicht den Ort der Aufführung. Subjektive Setzungen wären konkrete Programm- und Besetzungsentscheidungen oder gewählte oder spezifisch erstellte Einrichtungen. Die dritte Kategorie wird insbesondere in der Frage virulent, nach welchen Regeln ein Konzertprogramm aufgebaut sein soll. Die Folge Ouvertüre, Instrumentalkonzert (bzw. eine Auftragskomposition oder ein Werk der neuen Musik) und Symphonie ist weder zwingend, noch folgt sie äußeren Erfordernissen (und hat es schließlich noch nicht einmal zu einer spezifischen Bezeichnung gebracht). Aber auch nicht begründete oder hinterfragte Konventionen der Aufführungspraxis und Interpretation fallen in diesen Bereich einer merkwürdigen Tradition.

Der Versuch, das Konzertleben des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in seinen formalen und inhaltlichen Strukturen zu verstehen, ist zunächst mit der verwirrenden zeitgenössischen Terminologie konfrontiert. Das heute mit dem einheitlichen Begriff Konzert angesprochene Phänomen wurde damals mit drei Begriffen belegt: