

---

# Europäische Traditionen in der weltlichen Musik

Hermann Wilske

Von allem Anfang an ist deutsche Musik eng mit europäischen Traditionen verzahnt. Nimmt man die Entstehung des Abendlandes (hier den Auszug Israels aus Ägypten um 1400 v. Chr.) als Ausgangspunkt, so hat man es in der Geistlichen Musik gewissermaßen mit einem außereuropäischen Import zu tun, der zunächst Rom, später mit der Christianisierung dann auch Gebiete erreicht, welche innerhalb der Grenzen des heutigen Deutschland liegen. Von dieser Musik soll an dieser Stelle auch deshalb die Rede sein, weil sie Überbau eines Religionsverständnisses ist, das sich von heidnischen wie von griechischen Weltbildern durch ein neues Bewusstsein von Zeit unterscheidet.

Zeit – das ist die Erfahrung von Anfang und Ende, von Entstehen und Vergehen. Dieses Bewusstsein wird zum entscheidenden Element von europäisch-abendländischer Kultur, insbesondere auch von Musik. Musik nämlich ist geradezu exponiert, den Paradigmenwechsel dieser Jahrhunderte zu spiegeln: Während heidnischen Religionen das Auge als entscheidendes Sinnesorgan galt, wandelt sich dies im alttestamentarisch-jüdischen Glauben zum Ohr. Das Verhältnis zu Gott ist vom Dialog geprägt, und nachgerade exemplarisch hat dies in den Antiphonen der frühen Christenheit seinen Niederschlag gefunden. Dabei war man bestrebt, diesen Dialog mit Gott in einer vom Alltag abgehobenen Sprache zu führen, und gerade in diesem Anspruch wurde die Musik als unverzichtbares Medium wirksam. Exemplarisch ist dies in den Psalmen Davids zum Ausdruck gekommen. Als „Trösterin Musica“ sind

diese Psalmen über Martin Luther und Heinrich Schütz bis auf den heutigen Tag, also 2000 Jahre nach ihrer Entstehung, in der christlichen wie in der jüdischen Musik Gegenstand künstlerischen Ausdruckswillens geblieben. Oder anders formuliert: Wesentliche Traditionslinien deutscher und europäischer Musik resultieren aus fortwährender Verwurzelung im christlichen Glauben. Letzterer war, über zwei Jahrtausende hinweg, nicht allein nur Ausgangspunkt einer höchst ausdifferenzierten und vielfältigen Musikkultur, sondern zugleich auch Ausdruck eines gemeinsamen Wertesystems.

Bevor sich jedoch während der Jahre nach Christi Geburt in Rom eine Kirchenmusik entwickelt, welche auch den deutschsprachigen Raum erreicht, hat sie einen Amalgamierungsprozess durchlaufen, durch den sie – nicht frei von Brüchen und Widersprüchen – jüdische, griechische und römische Bestandteile in sich vereint hat.

Die gesungene Liturgie der frühchristlichen Kirche wurde zunächst mündlich überliefert, unter Papst Gregor (gestorben 604 n. Chr.) dann erstmalig schriftlich dokumentiert. Es waren, ausgehend von der Gründung Monte Cassinos durch Benedikt von Nursia, die Klöster, welche sich nach dem Untergang des Weströmischen Reiches dem Bildungsauftrag verpflichtet fühlten, den christlichen Glauben mitsamt der Liturgie als seine wichtigste Ausdrucksform in Mitteleuropa zu verbreiten. Die Machtverhältnisse in diesem Bereich, man denke etwa an die Zeit Karls des Großen, begünstigten eine weitgehend flächendeckende Ausbreitung der Liturgie durch die Klöster. Sie bildeten die Zentren eines kulturellen Lebens in der jeweiligen Region, deren Traditionen auch dann noch fortwirkten, als diese Klöster längst an Einfluss verloren hatten. Stellvertretend erwähnt seien die Klöster Reichenau und St. Gallen, deren Prägungen im Kulturraum der Bodensee-Anrainerstaaten bis in die heutige Zeit auszumachen sind.

Die Karolingische Zeit wird gemeinhin als Ausgangspunkt eines zukünftigen Europas angesehen. Auch nach ihrem Auseinanderbrechen wirkt das Bildungsideal mit den *Septem artes liberales* in Mitteleuropa fort. Die Musik (und hierin vor allem der Gregorianische Choral) bildet darin einen integralen und unverzichtbaren Bestandteil. Neue Methoden der Notation (Guido von Arezzo) sorgen dafür, dass sich eine europäische Musikkultur erstmals als Schriftkultur entwickelt, wodurch Entwicklung und Verbreitung dieser Musik in bis dahin nicht gekanntem Maße zunehmen. Zeitgleich verschiebt sich im Hochmittelalter der Standort der Musik innerhalb der Künste – weg von der Mathematik, hin zur Rhetorik. Die damit einhergehende Versinnlichung der Musik markiert zugleich einen wichtigen Schritt in Richtung einer autonomen Kunst. Wie sehr aber kirchliche Determinanten nach wie vor in die musikalische Praxis eingreifen, das wird bereits an der Kennzeichnung der Metren deutlich: Das Dreier-Metrum, als Spiegel der heiligen Dreieinigkeit, wird zum „tempus perfectum“ während das Zweier-Metrum einen niederen Rang als „tempus imperfectum“ einnimmt.

### *Weltliche Musik im Mittelalter*

Geistliche Musik, von der bislang die Rede war, hatte als Sprache stets das internationale Latein. Längst aber hatte sich zwischenzeitlich auch eine weltliche Kultur gebildet, welche sich in der jeweiligen Volkssprache artikulierte. Zeitgleich mit der Entwicklung der höfischen Kultur entstand auch hier eine Schriftkultur, welche die bis dahin mündlich überlieferten Gattungen festhielt und zugleich modifizierte. Dies betrifft lediglich die Sprache, nicht jedoch die Musik – die Musik aus der mündlichen Epoche der Adelskultur lässt sich bis heute lediglich in Ansätzen

erschließen. Oftmals sind die ersten Liederhandschriften noch gemischtsprachlich. Die aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammende *Carmina Burana* enthält – neben einer Überzahl von lateinischen Liedern – auch etwa 50 Strophen in deutscher Sprache, so etwa aus dem Minnesang.

Es war jedoch nicht ausschließlich der Adel, innerhalb dessen sich eine weltliche Musikkultur zunehmend entfaltete. Im späten Mittelalter tat es ihm das Bürgertum gleich, indem etwa Stadtpfeifereien sich als eigene Zunft etablierten. Die Entwicklung solcher Musikkultur spiegelt nicht nur die stetig wachsende gesellschaftliche Bedeutung des Bürgertums, sie wird zugleich im musikalischen Bereich von der sukzessiven Entwicklung zur Mehrstimmigkeit befördert.

Über die Schwierigkeiten der weltlichen Musiker im Mittelalter ist oft gesprochen worden. Sie waren im Stande der rechtlos Fahrenden, obwohl sie den festangestellten Spielleuten an den Höfen häufig überlegen waren und als Gaukler, Schauspieler oder Tänzer auch das vielgestaltigere Repertoire boten. Gleichwohl ist die anhaltende Degradierung der fahrenden Musiker, die zugleich eine massive Beschränkung ihrer künstlerischen Leistung und ihres erzieherischen Wirkens bedeutete, weit über das Mittelalter hinweg, offenbar bis in die heutige Zeit hinein erhalten geblieben. Noch 1718 wurde in Lindau am Bodensee einem Mann die Aufnahme in die Zunft der Schuhmacher mit der Begründung verweigert, er sei der Sohn eines Stadttrompeters. Und wer heute einen Blick auf den Rang der Musik in den schulischen Bildungsplänen wirft, könnte durchaus geneigt sein, solches in Reflexen zu verorten, die über Jahrhunderte unverändert wirksam geblieben sind.

Nach dem französischen Vorbild der „menestrels“ nahm man jedoch während des Spätmittelalters auch im deutschsprachigen Raum verstärkt Festanstellungen von Musikern vor, deren Aufgaben zunehmend auch in Gesell-

schaftskritik durch Parodie und Satire lagen. Die oben erwähnte Liedersammlung *Carmina Burana* steht gleichermaßen exemplarisch für die musikalische Situation der damaligen Zeit. Mit Strophen Walthers von der Vogelweide und Neidhardt von Rauentals stellt sie die älteste Überlieferung deutscher Liebeslyrik überhaupt dar. Daneben gibt es deutsche und lateinische Texte, Gebrauchsmusik und Hochambitioniertes. Nur am Rande sei erwähnt, dass die nach dieser Liedersammlung benannte Komposition Carl Orffs kaum Bezüge zur musikalischen Gestalt der ursprünglichen Liedersammlung aufweist: Ihre Melodien nämlich waren zum Zeitpunkt der Komposition (1934) noch gar nicht ediert.

Geistliche und weltliche Musik in Deutschland haben gemeinsam, dass im Mittelalter und in der Renaissance Entwicklungen aus Frankreich und Deutschland häufig zeitversetzt wirksam wurden, um dann eigene Gattungen herauszubilden, wie man dies exemplarisch am Meistersang festmachen kann. Diese hatten die „alten Meister“ des 13. und 14. Jahrhunderts, von denen oben die Rede war, zum Vorbild. Zugleich markiert diese „Pflege“ des alten Liedguts und die Etablierung von „Schulen“ zugleich einen gewissen Endpunkt mittelalterlicher Liedpraxis, auch wenn in musikalischer Hinsicht durchaus Weiterentwicklungen dieser bürgerlichen Kunst auszumachen sind. Die zunehmende Pädagogisierung der Musikpraxis führte jedoch beispielsweise zu ausgeprägter sprachlicher Dürftigkeit, und möglicherweise wäre das musikgeschichtliche Interesse am Meistersang weitaus geringer, hätten nicht Richard Wagners *Meistersinger* dem Sujet in verändertem Kontext zu neuer Strahlkraft verholfen.

Gleichwohl muss man festhalten, dass es nach 1450 in Deutschland zunehmend zu einer charakteristisch eigenen Musikkultur kommt. Beherrschen zunächst noch italienische und franco-flämische Musiker die Szenerie, sind es

jetzt auch deutsche Musiker (Paul Hofhaimer, Leonhard Lechner, Johannes Eccard), welche die Entwicklungen bestimmen, ehe mit Eintritt des Barockzeitalters italienische Einflüsse erneut dominieren. Der Zeitraum von 1450 bis 1600 sieht jedoch beispielsweise eine erste Blüte deutscher Orgelkunst (stellvertretend erwähnt sei etwa das Buxheimer Orgelbuch um 1470) und im weltlichen Lied (Paul Hofhaimer, Hans Leo Hassler) sowie schließlich die Entwicklung protestantischer Kirchenmusik. Während es Martin Luther selbst war, der das schlichte, aber dennoch ausdrucksstarke Gemeindelied schuf, welches bis auf den heutigen Tag seinen festen Platz in der evangelischen Kirche hat, wird oft übersehen, dass viele andere Formen der protestantischen Kirchenmusik sich stark an katholische und lateinische Vorbilder anlehnten. In diesem Zusammenhang sei insbesondere auf die Passionsvertonungen verwiesen, als deren Vorbild etwa Cyprian de Rore (1516–1565) gelten kann, oder aber auf mehrstimmige Chöre, die in der Tradition Orlando di Lassos stehen.

### *Barock und Klassik*

Wie sehr das Barock für die Musik eine Zeit der markanten Umbrüche signalisiert, ist in seiner ganzen Dimension erst lange danach begriffen worden. War die Einschätzung der Barockzeit zunächst noch lange von der negativen Anschauung aus seiner Verfallszeit nach 1700 beherrscht, als man vom Schiefen oder Übermaß sprach, so zeigt sich danach die Problematik darin, die entscheidenden musikalischen Neuerungen dieses Zeitalters auf den Punkt zu bringen. Bald sprach man stellvertretend vom „Generalbasszeitalter“ (Hugo Riemann), bald schien das konzertierende Prinzip hervorstechendes Merkmal zu sein, wieder andere Theoretiker stellten die Affektenlehre in den Mit-

telpunkt, welche insbesondere bei Oper oder Oratorium zu beobachten war.

Eine bedeutsame Voraussetzung für die musikalischen Neuerungen des Barock entstammt noch aus der Renaissance, und sie verbindet sich mit der Person Giovanni Pierluigi da Palestrina: Am Ende der intensiven Diskussionen um die Reform der Kirchenmusik, die allein schon deshalb nicht im Geiste der Antike vollzogen werden konnte, weil man von der Klanglichkeit jener Musik nichts mehr wusste, entwickelte Palestrina eine neue Autonomie der Musik, indem er in seinen Messen demonstrierte, dass die von der Kirche geforderte Textverständlichkeit und musikalische Kunst sich nicht ausschließen müssen. Der Anspruch einer vollendeten Ausgewogenheit aller musikalischen Parameter hat Palestrina zu einem der bedeutendsten Komponisten der Neuzeit gemacht. Seine Wirkungen auf die deutsche Musik sind beachtlich. Sie reichen von der Palestrina-Renaissance des 19. Jahrhunderts (erinnert sei an die glorifizierenden Ausführungen E. T. A. Hoffmanns) bis in die jüngste Zeit – man denke an die Ausbildung von Schulmusikern in Baden-Württemberg, zu deren unverzichtbaren Examensanforderungen im Tonsatz bis in die jüngste Zeit eine Komposition im Palestrina-Stil gehörte.

Ausgangspunkt der Musik der Barockzeit ist also Italien. In den Jahren vor 1600 emanzipiert sich hier die Musik nicht nur von dem lange dominierenden franco-flämischen Vorbild, die in der Renaissance gewonnene Autonomie des musikalischen Kunstwerks entfaltet sich zudem in einer Vielzahl neuer Gattungen und Formen. Schließlich zeigen die in großer Zahl entstandenen Traktate zu Stil, Kontrapunkt und musikalischer Rhetorik das Bedürfnis der Zeit, das Tradierte und Neue in der Musik auf ein theoretisches Fundament zu stellen.

In erheblicher Zahl halten es deutsche Komponisten für unabdingbar, diese Musik an ihrem Ursprung, in Italien zu

studieren. Georg Friedrich Händel war dort, Heinrich Schütz verzeichnet gleich zwei Italien-Aufenthalte, und viele weitere, heute kaum mehr bekannte Komponisten zog es in dieses Land. Ob Lied, Arie, Oper, Kammermusik, Suite oder Konzert – in allen Fällen ist es das italienische Vorbild, dem man nacheifert. Der Austausch mit der italienischen Musikkultur und ihren deutschen Erscheinungsformen erreicht eine bisher nie gekannte Dynamik. Stellvertretend erwähnt sei Johann Mattheson, der über die wöchentlichen Konzerte im Refektorium des Hamburger Doms berichtete, dort würden „die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc.“ aufgeführt.

Auch ein mehr und mehr öffentliches Konzertwesen etabliert sich nach englischem Vorbild erstmals, insbesondere in Hansestädten, wo die Verbürgerlichung der Kunst in Deutschland als Erstes einzusetzen beginnt. In Bach und Händel lassen sich italienische wie französische Einflüsse exemplarisch festmachen. Bezogen auf Bach ist dabei zu vermerken, dass er sich nahezu des gesamten Repertoires traditioneller Gattungen und Kompositionstechniken bediente, diese dann häufig unter Verwendung italienischer (Konzert) oder französischer (Ouvertüre) Tonsprache zu exemplarischer Höhe führte, so dass seine Kompositionen noch über lange Zeit nach seinem Tod Anknüpfungspunkten für andere Musiker bildeten – so etwa für Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1849) und Max Reger (1873–1916). Händel demgegenüber institutionalisierte in London eine dauerhafte Pflege italienischer Opern; überhaupt lag der Schwerpunkt vor allem seines späten Schaffens auf dem italienischen dramatischen Stil, den er in Kantate und Oratorium pflegte und weiterentwickelte.

### *Klassik und Romantik*

Noch während der Barockzeit hatte sich eine von der Textvorlage unabhängige Musik, eine reine Instrumentalmusik, zunehmend emanzipiert. Diese Tendenz sollte sich im Galanten Zeitalter und in der Klassik fortsetzen, wobei spätestens noch 1720 die Einflüsse Frankreichs und Italiens deutlich abnehmen, während auf der anderen Seite mit Mozart und Haydn eine Tradition beginnt, die bis in das 20. Jahrhundert hineinreicht und deren Musik in entscheidendem Maße das Repertoire in Medien und Konzertsaal bestimmt. Dabei können die Anfänge des klassischen Stils durchaus noch in Frankreich und Italien verortet werden. Das gilt etwa für die Konzertsinfonie, deren Entwicklung in Oberitalien einsetzte, wie für eine Kammermusik als „conversation“, die in Paris ihren Ursprung hat. Beide Entwicklungen vollziehen sich zugleich als Bruch mit dem Musikverständnis der Barockzeit.

Joseph Haydn war es schließlich, der in seinen Streichquartetten Muster schuf, die man als Spiegel eines Gespräches unter Gelehrten ansah. Damit war zugleich die der französischen Aufklärung entstammende Idee einer aufgeklärt-gesellschaftlichen Konversation in der Musik Wirklichkeit geworden. Gleichzeitig entwickelte sich, ausgehend von Italien, ein instrumentaler Kompositionsstil, in dem das Prinzip kontrastierender Themen bereits angelegt ist, das den Kompositionsstil der klassischen Sonate prägen sollte.

Wie sehr die nun einsetzende Epoche stellvertretend einem Ort zugeordnet werden kann, das zeigt der Oberbegriff „Wiener Klassik“, unter dem häufig nur drei Komponisten benannt werden, nämlich Haydn, Mozart und Beethoven. Die Werke, die sich mit dieser Musik gemeinhin verbinden – das Mustergültige, Ausbalancierte, Vollendete, ab Beethoven dann auch das Einmalige – sind Kennzeich-

nung jener Ausnahmestellung, die man dieser Musik zuzuweisen geneigt ist. Die Autonomie der Musik, zu der Palestrina einen wesentlichen Schritt getan hatte, erreichte in der „reinen Tonkunst“ oder der „absoluten Musik“ ihr Ziel, und immer wieder ist nach Beethovens Tod im Jahr 1827 die Ansicht zu finden, man habe den Gipfel der Tonkunst bereits erlebt, zumal das neue Interesse an Musik der Renaissance und des Barock im 19. Jahrhundert nicht selten mit einem wachsenden Unbehagen an der zeitgenössischen Musik korrespondiert.

Aber auch die Wiener Klassik selbst hat ihren Komponisten, dabei insbesondere Beethoven, eine Ausnahmestellung zugebilligt, die zuvor nicht denkbar gewesen wäre. Wenn man einen Blick in die 1798 gegründete Allgemeine Musikalische Zeitung wirft, wird dies rasch deutlich. Berichtet wird dort zwar auch aus anderen europäischen Hauptstädten, diese aber sind im Umfang eher gering und beziehen sich oft auf die Oper, einer Gattung nämlich, die immer noch wesentlich von Italien bestimmt wird, wo sie auch nach wie vor den bedeutendsten Rang unter allen Gattungen einnimmt. So haben viele deutschsprachige Opernhäuser sich italienischer Komponisten für diese wichtige Gattung versichert. Das gilt für Stuttgart, wo Niccolò Jommelli (1714–1774) tätig ist, ebenso wie für Wien selbst, dessen Opernleben von Antonio Salieri (1750–1825) und Domenico Cimarosa (1749–1801) geprägt wird.

Grundsätzlich stellt sich die Situation in der Oper zweigeteilt dar. Nach wie vor gibt es die italienische Hofoper, die in vielen Ländern Europas vertreten und zugleich auch Gegenstand ästhetischer Debatten ist. Mehr und mehr jedoch entwickelt sich, jeweils national geprägt, der Typ des Singspiels, das eher von bürgerlichen Aspekten bestimmt ist und im Gegensatz zur Oper einen verstärkten Anteil gesprochener Partien aufweist. Ganz grundsätzlich spiegeln sich auch in den Kontroversen um die Oper, welche im

18. Jahrhundert zwischen Frankreich und Italien ausgetragen werden und innerhalb derer Glucks Opernform einen weiteren Entwicklungsschritt darstellt, der schließlich in Mozarts universaler Oper einen vorläufigen Endpunkt findet, die Bedürfnisse eines zunehmend von der Aufklärung geprägten Bürgertums. Stellvertretend sei an dieser Stelle Mozarts *Le nozze de Figaro* erwähnt, in dessen Libretto die Durchsetzung bürgerlicher Rechte gegen höfische Willkür thematisiert wird. Bis in die musikalische Charakterisierung Mozarts hinein lässt sich die zunehmende Gleichstellung von Bürgern und Adligen verfolgen. Seine *Zauberflöte* schließlich kann, in der Vereinigung heterogener Gattungen, Formen und Stile, als Endpunkt aller Opernentwicklung der Zeit gelten.

Auf der anderen Seite tut man sich in vielen europäischen Ländern mit der neuen Instrumentalmusik, namentlich dem neuen sinfonischen Stil, mitunter schwer. In Paris ist diesbezüglich von der „Melodia germanica“ die Rede, in Italien neigt man dazu, dergleichen vollends zu ignorieren. Ob tatsächlich die Orchestersprache Luigi Cherubinis (1760–1842) einen Niederschlag in Beethovens Sinfonien gefunden hat, das möchte man – trotz der hohen Einschätzung Cherubinis durch Beethoven – dann doch eher bezweifeln.

Mit Blick auf das 19. Jahrhundert müssen, bezogen auf die Musik, Besonderheiten hervorgehoben werden: Wohl keine andere Epoche ist im Musikleben unserer heutigen Zeit präsenter als diese Epoche. Dies resultiert einerseits aus dem Selbstverständnis der Epoche, welche die Musik als die Bedeutendste aller Künste ansah (jedenfalls in der deutschen Romantik), andererseits aus dem Bruch, den die Moderne mit einer Tonsprache hinterlassen hat, die zu einer unübersehbaren Entfremdung zwischen Musik und ihrer Hörerschaft führte. Nahezu 1000 Jahre hatte sich die abendländische Musik an der tonalen Mehrstimmigkeit

orientiert. Deren Möglichkeiten schienen um 1900 zunehmend erschöpft, und so wird die Romantik oftmals als eine letzte große Blüte der Musik empfunden, mit einer nahezu unüberschaubaren Vielfalt.

Wie bereits bei den Ausführungen zur Instrumentalmusik der Klassik erwähnt, sind es zwischen 1750 und 1900 weniger europäische Traditionen, die in der deutschen Musik wirksam werden – der Weg verläuft umgekehrt. Analog zur Weimarer Klassik ist es die Musik Beethovens, die in Europa wahrgenommen wird. Sein Fortschrittsdogma, wonach jedes Kunstwerk gegenüber den vorangegangenen unverwechselbar Neues enthalten müsse, hat die Musikauffassung des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt und schließlich auch das Ende der klassisch-romantischen Epoche herbeigeführt. Der ideologische Disput zwischen den Anhängern der Absoluten Musik und der Programmmusik (Musik mit einem außermusikalischen Sujet), der dieses Zeitalter nach 1850 prägte, sah zwei Parteien, die sich – aller inhaltlichen Gegensätze zum Trotz – beide auf die Neuerungen Beethovens beriefen. Erst in den ersten Jahrzehnten nach 1900 dämmerte es zunehmend, dass die Vertreter der Absoluten Musik (Johannes Brahms, Max Reger) keinesfalls so konservativ waren, wie man gemeinhin angenommen hatte. Es war eben nur ein anderer „Fortschritt“ gewesen als in der Programmmusik jener Richtung, die man die „Neudeutsche“ nannte, obwohl sie gerade das nur in begrenztem Maße war: Mit Franz Liszt und Hector Berlioz verband sich diese Richtung nämlich mit Komponisten, deren Wirkungsfeld vor allem außerhalb des deutschen Sprachraums lag. Gleichwohl – ein Großteil der hitzigen Kontroversen wurden in Deutschland und Österreich ausgetragen, wobei die ideologischen Fixierungen vor allem in einer stetig wachsenden Musikpresse vorgenommen wurden und weniger die Komponisten selbst betraf (Liszt schätzte die Vertreter der „absoluten“ Musik durchaus).

Sucht man im 19. Jahrhundert nach europäischen Einflüssen, dann sind diese vor allem in Sekundär- bzw. Subkulturbereichen anzutreffen – etwa in den von England ausgehenden Chorkonzerten, zu denen sich oftmals mehrere hundert Mitwirkende versammelten. Schon bald entwickelten sich in Deutschland und der Schweiz Musikfeste, bei denen der Hang zum Großen sich in bis zu 5000 Teilnehmern manifestierte. Auf der anderen Seite ist die Musik im halböffentlichen Kreis, wie man sie in den Pariser Salons erleben konnte, bald auch in Berlin (und anderen großen Städten) zu finden. Gesamteuropäische Dimensionen erreicht jedoch der Virtuosenkult, in dessen Zentrum zunächst Niccolò Paganini und Franz Liszt stehen. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts hatte es mit Muzio Clementi und Johann Ladislaus Dussek erste Vorläufer gegeben. Welche ungeahnten Dimensionen diese Virtuosenkonzerte im 19. Jahrhundert jedoch erreichen, davon kündeten Karikaturen, die den Geige spielenden Paganini mit entflammten Notenblättern und drei bereits gerissenen Saiten zeigen – dem Teufelsgeiger scheint es ohne weiteres möglich zu sein, Magie und Faszination ausschließlich mit der verbliebenen G-Saite zu verbreiten. Die in der heutigen Zeit zu beobachtende Tendenz im Konzertleben, in der die Art des Spiels das Interesse am Werk eher verdrängt, ist bereits ab 1830 deutlich spürbar. Der Personenkult überträgt sich nicht allein nur auf Paganini und Liszt (der zwischen 1839 und 1846 mehr als 1000 Konzerte in Deutschland und Asien spielte), sondern auf unzählige weitere reisende Musiker, die eine zum Selbstzweck entwickelte Virtuosität darboten. Ganz ähnlich verhält es sich mit der durch die Mozart-Rezeption ausgelösten Wunderkind-Manie. Über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg wurde in ganz Europa mit jungen Geigern und Pianisten das Sensationsbedürfnis und die Neigung zum Zur-Schau-Stellen gestillt, und gegen Ende des Jahrhunderts manifestiert sich darin zugleich

auch die Hoffnung nach einem neuen Genie, das zum Überwinder der sich verschärfenden Krise in der Musik werden könnte.

Auch in der Sinfonie ist das europäische Musikleben in starkem Maße von Werken deutscher Komponisten bestimmt. Erheblich ist die Zahl der Sinfonien, die in der deutschen Tradition von nicht-deutschen Komponisten geschrieben wurden, und man darf vermuten, dass im Musikleben unserer Zeit, das in erheblichem Maße von der Suche nach Nischen geprägt ist, Sinfonien von Franz Berwald, Louise Farrenc und Louis Theodor Gouvy unter Maßgabe der historischen Aufführungspraxis alsbald zu neuem Ansehen gelangen können. Zur Zeit ihrer Entstehung hingegen war ihre Aufnahme oft problematisch, kompositionsgeschichtlich blieben sie folgenlos.

Ähnlich verhält es sich mit der Oper im 19. Jahrhundert. Zentrum der Oper ist Paris, ohne dass man hier einen Komponisten gehabt hätte, der das Jahrhundert in einem Maße geprägt hätte, wie das bei Giuseppe Verdi oder Richard Wagner der Fall war. Die italienische Oper hatte zwar über Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini oder Gaetano Donizetti Werke geschaffen, die bis heute im Repertoire eine wichtige Rolle spielen, ihr Einfluss auf Deutschland blieb jedoch marginal. Je mehr das Jahrhundert sich seinem Ende zuneigt, umso stärker wird auch hier die europäische Rezeption von Richard Wagners Musikdrama. Allenfalls in Wagners Frühwerk (etwa im *Rienzi*) sind noch Einfluss der französischen Opera spürbar, nur wenig später wird Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk, innerhalb dessen die Musik in bis dahin nicht gekannter Konsequenz Funktionsträger des dramatischen Ausdrucks wird, zum Maßstab dessen, was die Gattung ausmacht. Über Jahrzehnte hinweg ist die Last dieses übermächtigen Erbes noch spürbar. Sie äußert sich in Nischengenres wie Märchenopern (Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gre-*

tel) oder etwa in heftiger Kritik an Verdis vermeintlicher Annäherung an Wagner. Das Vakuum, welches Wagner hinterlässt, findet in der öffentlichen Meinung der Zeit erst bei Richard Strauss ein Ende (*Salome*, 1905), nicht ohne zwischenzeitlich die Sinfonie als zentrale Gattung ins Bewusstsein zu rücken, an der sich der Rang eines Komponisten festmacht. Allenfalls im Bereich der leichten Muse sind es ausländische Komponisten, die in Deutschland stärkere Beachtung finden – so verzeichnet etwa Jacques Offenbachs Operette *Orpheus in der Unterwelt* große Erfolge, bis der Komponist im Gefolge des deutsch-französischen Krieges als „Vaterlandsverräter“ denunziert wird. Bald darauf jedoch setzt die Offenbach-Rezeption wieder erneut ein.

### *Moderne*

Bereits ehe der Expressionismus eine Auflösung der Tonalität vollzieht (1908), die in der 12-Ton-Musik Arnold Schönbergs ihre theoretische Fundierung erfährt (1921), sind die seit Beethoven geltenden Gattungskriterien ins Wanken geraten. Und so ist auch seit etwa 1890, mit dem Aufbruch in die Moderne, ein zunehmender Verlust an Kategorisierungsmöglichkeiten zu verzeichnen, innerhalb deren stimmige Entwicklungslinien kaum noch auszumachen sind. Einerseits haben wir es um die Jahrhundertwende mit einem nahezu vollständig europäisierten Musikleben zu tun. Konzertagenturen haben sich gebildet, reisende Künstler haben mit modernen Verkehrsmitteln eine Mobilität gewonnen, die jetzt auch Amerika mit einbezieht. In der Berliner Hochflut der Konzerte erlebt man nach 1900 den jungen Geiger Yehudi Menuhin ebenso wie den jungen polnischen Pianisten Ignaz Paderewski, der Jahre später Ministerpräsident Polens sein wird. Umso mehr erstaunt es

auf der anderen Seite, wie stark nationaltypische Erscheinungsformen immer noch sind. Die *Groupe de Six* bleiben (zunächst) in ihrer Wirkung auf Frankreich beschränkt, das Werk Max Regers, der mit Richard Strauss zu den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit in Deutschland zählt, hat sich bis in die heutige Zeit in vielen europäischen Ländern nicht durchgesetzt. Die grundsätzliche Auflösung des Bestehenden in der modernen Musik, verbunden mit einer Individuation des Einzelwerkes sowie die in vielen Kompositionen zu beobachtende Vereinigung heterogener kultureller Kontexte verhindern generalisierende Aussagen – dies selbst dort, wo totalitäre Regimes die Musik ästhetisch korrumpierten, wie in der Sowjetunion oder im NS-Staat. Inwieweit in einer globalisierten Gesellschaft, in der euphorisch die „Weltmusik“ ausgerufen wird, das Bedürfnis nach regionaler Identität verstärkten Bezug auf europäische Kulturtraditionen nach sich zieht, bleibt abzuwarten.