

# 11. Musikbeziehungen

## Musikproduktion und Musikaneignung diesseits und jenseits der Nation

Auch die Musik spielte seit dem 18. Jahrhundert eine bedeutende Rolle in den Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland. Operntruppen und Musiker reisten hin und her, Gluck brachte in den 1770er-Jahren die Pariser Opernszene in Bewegung, Mozart weilte zweimal längere Zeit in der französischen Hauptstadt. Der Stamitz-Schüler Franz Beck wirkte ab 1780 als Musikdirektor in Bordeaux<sup>1</sup>. Während der Revolution und der napoleonischen Ära siedelten sich eine ganze Reihe deutscher und mitteleuropäischer Musiker in Paris an, so Ignaz (Ignace) Pleyel, der zuvor lange in Straßburg Station gemacht hatte, bevor er 1795 nach Paris kam, oder Anton Reicha aus Prag, der neben seiner Aktivität als Geiger auch Lehrer am Pariser Konservatorium wurde und sich ab 1808 in Paris aufhielt<sup>2</sup>. Die Pianisten Daniel Steibelt aus Berlin und Joseph Woelfl aus Salzburg ließen sich für mehrere Jahre in Paris nieder, ebenso wie der Cellist Bernhard Romberg, der auch am Konservatorium tätig war. Die Präsenz deutscher Musiker und deutscher Musik wurde verstärkt durch die verlegerischen Aktivitäten von Pleyel, Johann Georg Sieber (ursprünglich als Hornist nach Paris gekommen) und Heinrich Simrock, ebenfalls Hornist, Bruder des Bonner Musikverlegers Nikolaus Simrock und Inhaber einer Musikalienhandlung in Paris. Umgekehrt hielten sich Pariser Musiker wie der Violonist Pierre Baillot, die Pianistin Marie Bigot oder der Oboist Gustave Vogt in deutschen Residenzstädten auf, insbesondere in Wien. Doch die Beziehungen waren auch hier, wie bei Literatur, Presse und Bildenden Künsten, asymmetrisch: Paris und Frankreich waren für deutsche Musiker erheblich attraktiver als umgekehrt.

Ab den 1820er-Jahren und vor allem nach Errichtung der Julimonarchie nahm der Zustrom von Musikern aus dem Gebiet des Deutschen Bundes nach Paris kontinuierlich zu. Daraus ergaben sich ausnehmend intensive Verflechtungen, die für die gesamte Thematik unseres Bandes besonders aufschlussreich sind und deshalb ausführlicher dargestellt werden sollen.

1 STAHL 1991 [1096]; STAHL 1997 [1097]; ESPAGNE 1991 [561], S. 78–87.

2 BERNARD DE RAYMOND 2015 [1048].

## Internationalisierung und Nationalisierung

Auf einer Karikatur Daumiers aus dem Jahre 1843 mit dem Titel „Une annonce de concert“<sup>3</sup> sieht man zwei *bourgeois* und ein bürgerliches Elternpaar vor einem Plakat, das ein Konzert ankündigt. Das Paar führt folgende Unterhaltung.

[Er]: Zehn Franken für ein Konzert ... [Sie]: Es soll aber sehr anständig sein, mein Freund ... [Er]: und was wird man für seine zehn Franken zu hören bekommen? [Sie]: Man wird Dreizshok, Kornn, Litz, Puig, Herz, Schwencke hören ... [Er]: Wenn sie einem nicht die Ohren zerreißen, so zerreißen sie doch furchtbar die Zunge<sup>4</sup>.

Daumier reagierte mit dieser Lithographie auf Veränderungen im zeitgenössischen Musikbetrieb: das Virtuosenentum, die hohen Eintrittspreise für große Instrumentalmusikkonzerte wie überhaupt der Aufstieg der Instrumentalmusik und das modische Konsumverhalten des Bürgertums. Der Hauptaufhänger seiner Darstellung ist indessen der Verweis auf die immer stärkere Präsenz von deutschen und osteuropäischen Musikern im Paris der Julimonarchie. In dem Dialog zwischen Mann und Frau klingt unterschwellig bereits das Thema der den französischen „Geschmack“ verletzenden Kulturimporte aus dem „Osten“ an. Daumiers Karikatur ist natürlich konstruiert. Ein derartiges Konzert mit den entsprechenden Namen, deren Unaussprechbarkeit durch die Verballhornung der Orthographie unterstrichen wird, hat natürlich nie stattgefunden. Die Klaviervirtuosen Liszt, Dreischok und Herz sind nie zusammen aufgetreten, sondern waren vielmehr harte, sich gegenseitig die Publikumsgunst streitig machende Konkurrenten. Der Komponist Karl Schwencke dirigierte eine seiner Symphonien im Konzertsaal des Konservatoriums, die als „Mademoiselle Korn“ auftretende Eugénie Korn war eine junge Pianistin und Schülerin von Henri (Heinrich) Herz. Dazu hat sich der katalanisch-spanische Tenor Lázaro Puig in die Gruppe der „Musiker aus dem Osten“ eingeschlichen, die alle nur wegen ihrer fremden, an die Aussprache des Barons von Nucingen aus Balzacs „Comédie humaine“ erinnernden Namen auf dem fiktiven Konzertprogramm stehen.

Nun ist der empirische Tatbestand der Internationalisierung des Musikbetriebs als solcher vielfach belegt. Musik wurde damals in vorher unbekanntem Ausmaß von den Musikern (und Komponisten) transportiert, die dabei durch den ebenfalls größtenteils von deutschen Verlegern betriebenen internationalen Musikverlagshandel

3 DAUMIER 1843 [45].

4 Original: „[Lui]: Un concert à dix francs! ... [Elle]: il paraît, mon ami, que ce sera bien gentil ... [Lui]: qu'est-ce qu'on entendra pour ses dix francs? ... [Elle]: On entendra Dreizshock, Kornn, Litz, Puig, Herz, Schwencke ... [Lui]: s'ils n'écorchent pas les oreilles, en revanche ils écorchent furieusement la bouche.“ Übersetzung MW.

unterstützt wurden. Zu den entscheidenden sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen für den aufkommenden internationalen Konzertbetrieb gehörte die Ausbildung eines Marktes und eines Publikums für Musik in den urbanen Zentren Europas. Paris, London, Brüssel, Wien galten als notwendige Stationen für den Ausbau von Musikerkarrieren, „Weiheorte“, Zentren der Medien mit Verlagen und spezialisierten Zeitschriften, des rationalisierten Instrumentenbaus besonders im Fall des Pianofortes und Klaviers, schließlich der Ausbildung von Musikern und Musikerinnen, die ja auch schon früher eine bedeutende Rolle bei der Zirkulation von Musik gespielt hatte<sup>5</sup>. Die wachsende Kommerzialisierung des Musikbetriebs in West- und Mitteleuropa, die bald auf Nordamerika übergriff, konnte sich nicht mit nationalen Märkten begnügen, die in dieser Form ohnehin noch kaum existierten. Sie war von vorneherein auf supranationale Expansion angelegt. So waren im Paris der Julimonarchie in der Tat zahlreiche Musiker aus ganz Europa anwesend, Italiener, Deutsche, Böhmen, Polen, Ungarn, Belgier, Skandinavier usw., manche gewissermaßen auf der Durchreise, manche für ein paar Jahre, manche fest installiert. Ihre Präsenz, vor allem die der Deutschen, wurde gestützt, wie noch genauer zu zeigen sein wird, durch deutschstämmige Instrumentenbauer und Konzertorganisatoren, durch Zeitschriften, die vielfach als Sprachrohr „deutscher“ Musik und Musikinteressen verstanden wurden, durch Musikkritiker und eine eigene Art musikalischer Soziabilität. In der Tat lässt sich in sozialgeschichtlicher Hinsicht ein Internationalisierungsprozess beobachten, der wohl stärker und anders strukturiert war als in der Literatur und in den Bildenden Künsten.

Doch das Paradoxe an diesem Prozess ist, dass die „universale“ und grenzüberschreitende Musik zugleich der Bereich war, in dem sich am frühesten und stärksten ein Diskurs mit nationalem Referenzsystem entwickelt hat<sup>6</sup>. Das kann man nicht nur in Charles Burneys Reisetagebuch oder in der Literatur der Italienreisen nachlesen, sondern vor allem in der zeitgenössischen Presse und in den Äußerungen der beteiligten Akteure, der Musiker, Verleger und Konzertveranstalter. Dieser nationale Diskurs – wobei noch zu differenzieren wäre, was hier unter „national“ und „international“ zu verstehen ist – erstreckte sich zunächst auf die Musik selbst, auf eine „deutsche“, „italienische“ oder „französische“ Schule, die auf dem neuen Markt miteinander konkurrierten, und dann innerhalb der Musik auf bestimmte Genres, etwa Symphonien, Kammermusik, Streichquartett oder die Oper. Ursprünglich vor allem eine Herkunftsbezeichnung, lud sich das nationale Etikett mit zusätzlichen Bedeutungsschichten auf. Aber auch die Interpretation der Musikerinnen und Musiker selbst wurde in nationale Kategorien gefasst: Clara Wieck als „deutsche“ Pianistin, Heinrich Wilhelm Ernst als „deutscher“ Geiger, Paganini als italienischer Virtuose, Jenny Lind als „schwedische Nachtigall“. Manche eingewanderten Musiker wurden in Frankreich problemlos eingebürgert: Giacomo

5 GOULET, NIEDEN 2015 [1069].

6 MÜLLER 2007 [1087].

Meyerbeer, Henri Herz und Frédéric Chopin wurden, wie später Jacques Offenbach, zu „Franzosen“. Andere kamen nicht mit dem Pariser Musikbetrieb zurecht, weil sie ihn mit einem französischen, für „oberflächlich“ gehaltenen Nationalcharakter in Zusammenhang brachten<sup>7</sup>: Clara Wieck bei ihrer Paris-Tournee 1839 beispielsweise, Mendelssohn und viele andere Vertreter einer „deutschen“ Musiktradition, darunter Robert Schumann aus der Ferne, da er selbst nie nach Paris kam. Die Diskursgefechte über den Kampf der „deutschen“ mit der „italienischen“ und der „französischen“ Musik spielten eine bedeutende Rolle in der Rezeption und der damit einhergehenden Strukturierung des Marktes für Musik. Aber auch hier blieben die Bedeutungen der nationalen Zuweisung in Bewegung.

Es wäre sicher verfehlt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägten Vorstellungen von Nation im Bereich der Musik allzu sorglos auf die früheren Epochen rückzuprojizieren. Die Spannweite der Bedeutungen von „deutsch“, „französisch“, „italienisch“ und den entsprechenden Substantiven reicht von einer einfachen Herkunftsbezeichnung der Musikerinnen und Musiker beziehungsweise der Musik über stilistische Merkmale bis hin zur Ausrufung einer nationalen Musik mit den entsprechenden Debatten, die sowohl auf nationaler Ebene wie auch im internationalen Musikleben dadurch ausgelöst wurden<sup>8</sup>. Schon sehr früh wurde die Musik mit der alten Diskussion um den „Nationalcharakter“ oder die nationalen Merkmale eines Volkes in Zusammenhang gebracht<sup>9</sup>. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die entsprechenden, sowohl auf Herder und die deutsche Romantik als auch auf die *Lumières* und die Apodemik, die Anleitungen zum gebildeten Reisen, zurückgehenden Verweise omnipräsent. So liest man etwa in einem Kommentar von Marie d'Agoult anlässlich der 1842 erfolgten Ernennung Giacomo Meyerbeers zum Generalmusikdirektor in Berlin, dass sich Deutschland und Frankreich um Meyerbeer streiten, wo sich doch in seinen Opern Deutsches und Französisches so glanzvoll vereine. Indessen erscheint es kaum angemessen, Meyerbeers Opern als Symbiose der deutschen und französischen Poesie, des deutschen und des französischen Geistes hinstellen, wo er doch in Paris als Großmeister der neuen französischen Oper Karriere gemacht hatte. Seine Berufung nach Berlin ist eher als ein Ausdruck des musikalischen Nachholbedarfs der preußischen Hauptstadt im internationalen Musikwettbewerb einzustufen denn als Versuch einer nationalen Wiederaneignung, ganz abgesehen davon, dass Meyerbeer auch nach 1842 seine Zeit zwischen Berlin und Paris aufteilte und genau genommen eher Paris sein Lebensmittelpunkt blieb. In vielerlei Hinsicht war seine Position, wenn man so will, „vornational“, ähnlich wie die Chopins oder Liszts. Sie bezog ihre Stärke aus der zentralen Rolle der Pariser Musikbühne<sup>10</sup>. Auf

7 BORCHARDT 1991 [1053], S. 117–122.

8 FRANCFORT 2004 [1066].

9 TERRIER 2011 [425]; NIQUEUX 2007 [539].

10 DÖHRING, JACOBSHAGEN 1998 [1058].

der anderen Seite wirkte er als Vermittlungsinstanz und Wegbereiter für deutsche Musiker in Frankreich, d. h., er operierte selbst durchaus mit – in weitgefasstem Sinne – nationsbezogenen Kriterien.

Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, dass sich nationale Kategorisierungen und universaler Anspruch der Musik lange gegenseitig begleiteten. Das lässt sich etwa an der Beethoven-Rezeption zeigen. Bis zur Jahrhundertmitte wurde dem Komponisten der großen Symphonien sowohl in Deutschland als auch in Frankreich mehrheitlich eine übernationale weltweit gültige Position zugeschrieben. Die von François Antoine Habeneck im Konzertsaal des Pariser Konservatoriums ab Ende der 1820er-Jahre mit dem dortigen Orchester aufgeführten Beethoven-Symphonien gehörten zu den großen Musikereignissen der Saison und gewannen grundlegende Bedeutung für die künstlerische Entwicklung vieler französischer Komponisten wie etwa Berlioz, Alkan und César Franck<sup>11</sup>. Ihr Erfolg zeigte die Aufwertung der Instrumentalmusik, die nunmehr erfolgreich mit der Oper konkurrieren konnte. Zum Kanon der Symphonien kamen bald Beethovens Klaviermusik, besonders die Konzerte und dann die Sonaten. Franz Liszt, den das bekannte Bild Josef Danhausers in einem imaginären Salon am Flügel zeigt, aufblickend zu einer großen Beethoven-Plastik<sup>12</sup>, die in einer Art idealen Fensteralkoven erscheint, umgeben von Marie d'Agoult, George Sand, Alexandre Dumas, Berlioz, Paganini und Rossini<sup>13</sup>, war einer der wichtigsten Protagonisten der Beethoven-Verehrung. Er spielte eine führende Rolle bei der Planung und Durchführung des Beethoven-Fests 1845 in Bonn, bei dem sich lokale, nationale und transnationale Elemente mischten. In Beethovens Geburtsstadt trafen sich regionale und nationale Musiker-Delegationen sowie, in Gestalt Friedrich Wilhelms IV. von Preußen und der englischen Königin Victoria mit dem Prinzgemahl Albert, europäische Monarchen. Anlass des Festes war die Enthüllung des Beethoven-Denkmal auf dem Münsterplatz. Die übergroße Statue ist das erste figürliche Denkmal nicht nur eines Künstlers in Europa, sondern auch einer Persönlichkeit, die nicht den regierenden Prinzen und Adelskreisen angehörte<sup>14</sup>.

Bei der Feier des universalen Genies in Bonn erklangen indessen auch nationale Misstöne. Liszt wurde vorgeworfen, bei seiner Rede zum Festessen unter den ausländischen Nationen, die Vertreter entsandt hatten, zwar die Holländer, Engländer und Österreicher genannt zu haben, nicht aber die Franzosen, was lebhafteste Proteste des anwesenden Komponisten André Hippolyte Chélaré veranlasste.

11 MARIX-SPIRE 1954 [1083], Bd. 1, S. 213–222. Richard Wagner berichtet in seiner Autobiographie, dass er Habeneck eine seine weitere musikalische Entwicklung prägende Aufführung der Neunten verdanke, vgl. WAGNER 1985 [139], Bd. 1, S. 205.

12 Eine Abbildung von Danhausers eigener 1827 geschaffener Beethoven-Plastik.

13 Zur Analyse des Bildes vgl. Kovács 2014 [1079], hier wiedergegeben S. 79.

14 Das Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal wurde 1857 eingeweiht, das Dresdner Denkmal Carl Maria von Webers 1858. Das Leipziger Bach-Denkmal von 1843 stellt keine Person dar.

Zuvor hatten sich bereits nationale Rivalitäten an der Auswahl des Bildhauers der Beethoven-Statue entzündet, insofern der von Liszt vorgeschlagene Italiener Lorenzo Bartolini von der deutschen Mehrheit im Denkmalkomitee abgelehnt worden war und man beschloss hatte, einen Deutschen mit der Arbeit zu beauftragen<sup>15</sup>. Zugleich nahmen die nationalen Töne im deutschen Beethoven-Kult zu, zumal aus Berlin, bei den Musikkritikern Adolph Bernhard Marx und Ludwig Rellstab. Beethoven galt als universale Künstlerfigur, noch vor Goethe, doch er wurde zunehmend als nationaler Erinnerungsort akzentuiert<sup>16</sup>.

Größere Auseinandersetzungen und Konflikte um „nationale“ Musik entzündeten sich indessen erst später. Das geschah in Deutschland im Umfeld Richard Wagners und seiner Schüler, in den Texten und Werken der Wagnerianer, bis hin zu Richard Strauß<sup>17</sup>, womit wir allerdings den Zeitrahmen unseres Bandes verlassen. In Frankreich setzte parallel dazu die Auseinandersetzung um Wagner und um die vermeintlich hegemoniale Position „deutscher“ Musik mit Saint-Saëns' Bemühungen um die Gründung einer französischen Schule in der Nachfolge César Francks ein, worauf ebenfalls noch zurückzukommen sein wird. Dabei gehörte Franck selbst – wie übrigens später viele Gegner und Befürworter Wagners – zu den Musikern, die eine äußerst aktive Rolle im deutsch-französischen Musiktransfer gespielt haben: Seine Klavier- und Kammermusik wie seine Symphonien gründen ganz in der „französischen“ Rezeption Bachs, Beethovens und der deutschen Romantik. Auch Berlioz und Liszt spielten in dieser Hinsicht eine hervorragende Rolle.

Was hat es nun mit dieser nationalen Kategorisierung von Musik auf sich? Wir skizzieren hier kurz einige methodische Fragen, da sie für die Gesamtthematik dieses Bands der „Deutsch-Französischen Geschichte“ grundlegend sind. Zum ersten ist festzustellen, dass sich die Bedeutung einer solchen Charakterisierung mit der Zeit verschoben hat und immer weiter verschiebt. Aus diesem Grund ist die nationale Referenz jeweils zu historisieren, wenn man nicht in die Falle des Anachronismus tappen will. Zum zweiten wurde die nationale Kategorisierung nicht nur auf die Musik als Ganzes, sondern auf einzelne Bereiche angewandt: Musikgattungen, Instrumental- oder Vokaltechnik (in diesem Fall verweist sie insbesondere auf Ausbildungstraditionen), musikalische Stile, Orchester- und Aufführungspraxis, Instrumentenbautraditionen und ähnliches.<sup>18</sup> In all diesen Fällen war die nationale Etikettierung sowohl ein Differenzierungsmerkmal für die Beschreibung als auch eine Form der Zuschreibung, in der sich musikalische

15 RAMANN 1880–1894 [120], Bd. 2, S. 249–265.

16 PICARD 2022 [967].

17 MÜLLER 2013 [1085].

18 Zur musikhistorischen Anreicherung dieser Vorgänge vgl. das in diesem Zusammenhang nach wie vor grundlegende Werk von KRETSCHMAR 1887–1890 [1081], mit mehreren erheblich erweiterten Neuauflagen in schließlich vier Bänden, sowie die neuere, bei FAUQUET 2003 [1061] und BÖDECKER, VEIT, WERNER 2002 [1049], 2007 [1050] und 2008 [1051] verarbeitete Literatur.

Akteure oder auch Musikkritiker wiedererkennen konnten. Drittens ist zu berücksichtigen, dass die Differenzierung in nationale Schulen immer auf Prozesse der Homogenisierung zurückgeht, in der lokale und regionale Unterschiede verwischt werden. Wer sie argumentativ verwendet, ist selbst auf die eine oder andere Weise an diesen Prozessen beteiligt und hat sich über die eigene Positionierung Rechenschaft abzulegen. Und viertens schließlich ist zu bedenken, dass nationale Etikettierung sich stets nicht nur auf die eine isolierte nationale Entität bezog, von der gerade die Rede war. Sie implizierte nahezu immer die Referenz auf andere nationale Schulen, Musiken, Stile und verwies somit auf ein Beziehungsgeflecht und auf Interdependenz, d. h. auf Konstellationen, die mit den methodischen Werkzeugen der *histoire croisée* zu fassen sind.

Als letzte methodische Besonderheit gilt es zu bedenken, dass das Problem nicht allein mit einer historischen Dekonstruktion der nationalen Kategorisierung von Musik gelöst ist. Im Gegenteil müssen wir uns damit auseinandersetzen, dass diese nationalen Raster in den Köpfen nahezu aller Akteure, der Musiker, der Organisatoren, der Kritiker und des Publikums herumspukten und vielfach handlungsleitende Funktion besaßen, mithin in das *fait musical* Eingang fanden. Deshalb gilt es, eine zusätzliche methodische Ebene einzuziehen. Es genügt nicht, den Gegenstand „nationale Kategorie“ in der Perspektive des Forschers zu historisieren, vielmehr ist den zahlreichen Formen der Konstruktion nationaler Kategorien im Gegenstand selbst nachzuspüren und auch auf dieser Ebene ihre wechselseitige Verflechtung zu analysieren. Was Musiker und Musikerinnen wie Robert Schumann, Clara Wieck in Deutschland oder Charles-Valentin Alkan in Frankreich, was Musikverleger wie Moritz (Maurice) Schlesinger und Kritiker wie François-Joseph Fétis unter „deutscher“ Musik verstanden, hing aufs engste mit ihren Vorstellungen von „französischer“ Musik zusammen, und wenn Komponisten wie Claude Debussy später von „französischer“ und „unfranzösischer“ Musik sprachen, so ist dies untrennbar verbunden nicht nur mit ihrer Projektion von „deutscher“ Musik, sondern auch mit den Debatten, die damals sowohl in Frankreich als auch in Deutschland um die nationalen Eigenschaften von Musik geführt wurden. Ähnliches, wenn auch anders gewichtet, gilt für die italienisch-deutschen und französisch-italienischen oder die russisch-deutschen Musikbeziehungen. Selbst Fälle wie Jean Sibelius' Begründung einer authentisch „finnischen“ Musik, Bedrich Smetanas „tschechische“ Nationalopern, Edvard Griegs die norwegische Folklore bewusst verschmelzende Musik und die Suche des jungen Béla Bartok nach einem nationalen „ungarischen“ Stil gehören in diesen europäischen Zusammenhang musikalischer Wechselwirkungen und gegenseitiger Bedingungskonstitution von Musik in der Zeit der Spätromantik.

## Wagners transnationales Programm

Aber bleiben wir noch kurz bei der Definitionsfrage, und zwar am Beispiel des jungen Richard Wagner. Die Artikelserie, die er zwischen 1840 und 1842 in Schlesingers „Revue et Gazette musicale de Paris“ während seines ersten Parisaufenthalts veröffentlicht hat<sup>19</sup>, bietet einen interessanten Einblick in die Art und Weise, wie sich zur Zeit von Daumiers Karikatur die Sichtweisen geändert hatten. Die Texte gehörten bekanntlich zu den Brotarbeiten, zu denen er sich angesichts des Misserfolgs seiner Bemühungen um Anerkennung seiner Musik in Paris gezwungen sah. Wagner war damals von Fragen über die komplexen Beziehungen zwischen Kunstschaffen, Aufführungsbedingungen und sozialer Organisation des Musiklebens geplagt. Vor dem Hintergrund seiner deutschen Erfahrungen löste die Begegnung mit der Pariser Musikwelt eine Reihe von Überlegungen aus, in denen sich Analyse, Klärung der eigenen Position und Adaptationsbemühungen vermischten. Im Artikel „Von deutscher Musik“ aus dem Juli 1840<sup>20</sup>, dem ersten der Reihe, entwarf er für den französischen Leser ein Bild der damaligen Situation in Deutschland. Zugleich hob er die freundliche Aufnahme hervor, die deutscher Musik in Paris zuteil werde. Im Laufe des Artikels nimmt das Attribut „deutsch“ verschiedene Bedeutungen an. „Deutsche Musik“ heißt je nachdem: Musik aus Deutschland, von deutschen Musikern komponierte Musik, Musik, welche die Deutschen für ihre nationale Musik halten, oder auch Musik, die so etwas wie den „deutschen Nationalcharakter“ ausdrücke. Neben diesen semantischen Variationen gilt es, Wagners spezifische Kommunikationssituation in Rechnung zu stellen: Er gab sich ausdrücklich als ein in Paris ansässiger Deutscher aus, der „unsere“ (deutsche) Musik dem französischen Publikum erklären möchte. Aus seinen Ausführungen seien hier mehrere Punkte aufgegriffen: Zunächst die Wichtigkeit, die er den politischen und sozialen Bedingungen musikalischer Praxis zumaß. Den zersplitterten deutschen Staaten fehle es an einem Mittelpunkt. Wenn ein Musiker einmal einen gewissen Bekanntheitsgrad in einer Residenzstadt erreicht habe, bleibe er im Nachbarstaat unbekannt. Um ein „nationales“ Ansehen zu erlangen, müsse er ins Ausland gehen (so rechtfertigte Wagner seine eigene Präsenz in Paris). Des Weiteren insistierte Wagner auf der grundlegenden Rolle der musikalischen Erziehung, oft neben der Schule von den Eltern an die Kinder weitergegeben und sowohl musikalische Theorie wie die Ausbildung an einem oder mehreren Instrumenten umfassend. Von daher rühre, so Wagner, die Vorliebe der Deutschen für Instrumentalmusik, in der sie besonders qualifiziert seien. Zugleich unterstrich er

19 Die zehn Texte erschienen in der Zeitung auf Französisch in der Übersetzung von Julius Duesberg. Ihre deutsche Originalfassung wurde von Wagner erst 1871 im ersten Band seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ veröffentlicht (WAGNER 1871 [136], S. 113–320).

20 Ebd., S. 185–206, dort unter dem Titel „Über deutsches Musikwesen“. Der ursprüngliche französische Titel lautete „De la musique allemande“.



die grundlegende Bedeutung der Hausmusik, die allerdings den Nachteil mit sich bringe, dass die Musiker vor großem Publikum oft schüchtern und eher ungeschickt aufträten. Insgesamt führte Wagner die deutsche Musikkultur nicht auf irgendwelche psychischen Dispositionen des Volkes zurück, sondern auf die konkreten Lebensbedingungen der Gegenwart. Es sei eine durch und durch bürgerliche, aufrichtige Kunst, die in den mondänen Salons nicht gedeihen könne – hier die Spitze gegen die Hofkultur sowie gegen den Musikbetrieb der Metropolen. Schließlich wies er auf eine seiner Meinung nach besondere Qualität der Deutschen hin: ihre Offenheit für die Musik anderer Nationen, ohne sich in der Zwangsalternative Nachahmung versus Ablehnung einschließen zu lassen. Das Paradebeispiel war für ihn in dieser Hinsicht Mozart, der es verstanden habe, sich die italienische Oper in einer Weise anzueignen, dass daraus etwas „absolut Neues“ entstanden sei, das nur ihm allein gehöre. Gerade ein so eminent „nationales“ Genre wie die Oper könne sich nur dadurch weiterentwickeln, dass es die nationalen Traditionen miteinander verschmelze. Und so formulierte er zum Schluss die Vision einer Musik, in der sich die nationalen deutschen und französischen Opernkulturen zu einer einzigen, gemeinsamen Kunst zusammentun:

„Dadurch, daß sich beide Nationen die Hände reichen und sich gegenseitig ihre Kräfte leihen, ist jedenfalls eine der größten Kunstepochen vorbereitet worden. Möge diese schöne Vereinigung nie gelöst werden, denn es ist keine Mischung zweier Nationen denkbar, deren Verbrüderung größere und vollkommener Resultate für die Kunst hervorbringen könnte, als die der Deutschen und Franzosen, weil die Genies jeder dieser beiden Nationen sich gegenseitig vollkommen das zu ersetzen im Stande sind, was den einen oder den anderen abgeht“<sup>21</sup>.

Diese Vision verdeutlichte er zwei Jahre später im letzten Artikel der Serie, einer langen Kritik von Halévy's Oper „La reine de Chypres“<sup>22</sup>. Ohne hier weiter ins Detail zu gehen, sei nur so viel vermerkt, dass Wagner bei Halévy feststellte, er habe schon mit „La Juive“ den in Auber verkörperten stereotypen Stil der modernen französischen Oper verlassen, weshalb „La Juive“ in Deutschland einen großen Eindruck gemacht habe. Das deutsche Publikum habe darin, mit Erstaunen und Erbauung, die frappierendsten und rühmlichsten Spuren Beethovens und sozusagen die „Quintessenz der deutschen Schule“ wiederentdeckt. Und umgekehrt erwartete er von den neuen deutschen musikalischen Produktionen, etwa Mendelssohns und,

21 Ebd., S. 206.

22 WAGNER 1842 [135]. Wieder abgedruckt bei WAGNER 1898 [138], S. 198–237. Eine deutsche Fassung hat Wagner nicht veröffentlicht. Allerdings publizierte er in der Dresdner Abendzeitung im Januar 1842 eine erheblich kritischere Besprechung von Halévy's Oper, die er später in den ersten Band seiner „Gesammelte Schriften“ (WAGNER 1871 [136] S. 301–320) aufnahm, vgl. POTTINGER 2015 [1090].

ohne dies so zu sagen, seiner selbst, dass sie die musikalische Seele des französischen Publikums ergreifen. Wie zuvor setzte er also auf Überwindung der eingefahrenen nationalen Traditionen und der leichten Bedienung nationaler Selbstgefälligkeit. Dagegen stellte er eine transnationale, ja universale, den vermeintlichen (und oft als Opposition von französischer und deutscher Musik dargestellten) Gegensatz von Melodie und Harmonie überwindende und die wahren Gefühle der menschlichen Seele bewegende neue Musik in Aussicht – eine verklausulierte Formulierung des eigenen Programms. Dieses Programm war damals nicht nur nationsübergreifend, sondern schöpfte seine Dynamik aus der wechselseitigen Befruchtung, Anverwandlung und Synthese der jeweiligen besten nationalen Traditionen. Das Nationale sollte überwunden werden. Im Musikdrama gäbe es keinen grundsätzlichen Unterschied mehr zwischen Deutschland und Frankreich, dieser Unterschied sei jetzt nur mehr eine Frage des Ortes. Diese Stellungnahme markierte genau den in unserem Zusammenhang wichtigen Schnittpunkt von zwei gegensätzlichen, doch gleichwohl ineinander verschränkten Bewegungen: die Überwindung des Nationalen durch intensiven Transfer und Austausch zum einen und die verstärkte nationale Verankerung der musikkritischen Kategorien zum anderen.

### Wagnerismus und Antiwagnerismus

Das Pendant zu den frühen Artikeln – und Wagners musikalischen Misserfolgen beim Versuch, in Paris Fuß zu fassen – war, 27 Jahre später, der Skandal bei der Tannhäuser-Aufführung im März 1861. Inzwischen hatte der in Deutschland wegen seiner Teilnahme an den Dresdner Revolutionseignissen von 1849 verfolgte und vorwiegend in der Schweiz weilende Wagner mehrere Kurzvisiten in Paris gemacht, bevor er sich dann, im September 1859, zu einem längeren Aufenthalt einfand, um einen erneuten Versuch zum internationalen Durchbruch zu unternehmen. Das Projekt endete mit dem Skandal um die Tannhäuser-Inszenierung an der Pariser Oper im März 1861. Die Aufführung war nach anfänglichen Schwierigkeiten durch die Protektion hochgestellter Persönlichkeiten wie der Fürstin Pauline Metternich zustande gekommen. Wagner hatte alles Mögliche unternommen, um einen Erfolg herbeizuführen. Er hatte die Partitur speziell für Paris umgearbeitet, die Übersetzung überwacht, die Solisten selbst ausgesucht und zum Einstudieren mit Orchester und Sängern 160 Proben durchgeführt. Doch nach drei durch Pfeifkonzerte gestörten Aufführungen zog Wagner die Oper zurück<sup>23</sup>.

Auch 1861 ging es noch nicht um genuin nationale Konflikte, sondern eher um die Konzeptionen von Oper und Musik, um eine Art *querelle des anciens et des modernes*. Wagner trat mit dem Anspruch auf, eine neue Art von Bühnenmusik

23 FAUSER 2009 [1063]; FAUSER, SCHWARTZ 1999 [1064]; GIBBONS 2010 [1068]; COLEMAN 2019 [1054], S. 155–168; HAGEDORN 2019 [1072], S. 286–318.

und Musikdrama zu verkörpern und durchsetzen zu wollen. Die Frontstellungen verliefen quer durch die nationalen Musikszenen, selbst wenn damals besonders in Frankreich die konservativen *anciens*, die an der Vorherrschaft des „Melodischen“ festhalten wollten, weitaus in der Mehrheit waren. Doch die ersten französischen Wagnerianer, darunter Baudelaire, Théophile Gautier, Champfleury, Ernest Reyer, Édouard Schuré, Henri Bauer, Jules Massenet, Catulle Mendès, hatten sich nunmehr versammelt und für künftige Auseinandersetzungen gewappnet. Sie erhielten Verstärkung von Jules Pasdeloup, der ab 1862 Kompositionen von Wagner in seiner starkbesuchten Konzertreihe der „Concerts populaires“ zur Aufführung brachte<sup>24</sup>. Auch spätere Antiwagnerianer wie Saint-Saëns waren damals noch in Opposition gegen den dominanten akademischen Musikgeschmack und zählten zu Wagners Fürsprechern. Am Ende war der Skandal um die Aufführung so gewaltig, löste in ganz Europa ein so großes Echo aus, dass es Wagner in mancherlei Hinsicht schon wieder nutzte. Die misslungene Rezeption in Paris wurde zu einer Art Gründungsereignis der europäischen Musiköffentlichkeit. Die Situation änderte sich erst mit dem Krieg 1870/71, mit der Gründung der Société nationale de musique am 25. Februar 1871 und den daran anschließenden Kontroversen, in denen die Wagner-Rezeption und damit auch die „nationale“ Bedeutung seiner Musik unter veränderten Vorzeichen sowohl diesseits als auch jenseits des Rheins ideologisiert wurden, freilich auch unter aktiver Teilnahme des Meisters in Bayreuth. Indessen urteilte Friedrich Nietzsche noch 1888 provozierend, aber in vieler Hinsicht zutreffend, dass Paris „der eigentliche Boden für Wagner ist“, und meinte damit nicht nur Wagners Produktion, sondern vor allem seine Rezeption unter den modernen Romantikern<sup>25</sup>.

### Jacques Offenbachs Gegenpart

Etwas anders liegt der Fall Jacques Offenbachs, der aber ebenfalls für die Entwicklung des Nationalproblems von höchstem Interesse ist. Jakob Offenbach war bekanntlich schon als Vierzehnjähriger 1833 mit seinem Vater nach Paris gekommen. Er wurde in die Cello-Klasse des Konservatoriums aufgenommen, musste sie allerdings ein Jahr später wieder verlassen, da der Unterricht nicht mit seiner Arbeit als Orchestermusiker vereinbar war, die er aus Brotgründen anzunehmen gezwungen war. Siegfried Kracauer hat im Detail nachgezeichnet, wie sich Offenbach im Paris der Zweiten Republik und des Zweiten Kaiserreichs zunächst durchzuschlagen hatte<sup>26</sup>. Seine Erfolge ab den 1860er-Jahren erreichte er, indem er mit seinen *opera buffa* einerseits den neuen Zeitgeschmack der Belle Époque zu

24 PASLER 2009 [1089]; SIMON 2011 [1095].

25 NIETZSCHE 1954 [889], Bd. 2, S. 1049.

26 KRACAUER 1937 [1080]; JACOBSHAGEN, SCHWARZ, YON 2022 [1076].

treffen wusste, andererseits jedoch, bei aller mitreißenden melodischen Dynamik, zahlreiche ironische Untertöne einfließen ließ, mit denen er die Brüchigkeit der die Gesellschaft dominierenden Vergnügungssucht spürbar machte. Wie zwanzig Jahre zuvor Meyerbeer wurde Offenbach zu einem Inbegriff der internationalisierten Pariser Musikkultur. Er war dort in gewisser Weise eingebürgert, und seine Musik strahlte von Paris aus nach ganz Europa, insbesondere nach Wien<sup>27</sup>. Während des Krieges von 1870/71 wurde er in Frankreich wegen seiner deutschen Herkunft angeschwärzt, wie er umgekehrt auch in Deutschland des Verrats an der nationalen Sache bezichtigt wurde. Doch es gelang ihm, in den 1870er-Jahren in Paris mit dem Genre der „patriotischen“ komischen Oper wieder Fuß zu fassen. Anders als bei Wagner wurde seine Musik indessen nie als „deutsch“ empfunden, weder in Frankreich noch sonst wo. Er lag quer zu den nationalen Kategorisierungen. Und selbst wenn er nach 1871 Konzessionen an den neuen patriotischen Geist in Frankreich machte, blieben seine Melodien und seine Orchestrierungen von distanzierender Ironie durchwirkt. Offenbach illustrierte, ähnlich wie zuvor der von Wagner früher so lobend herausgestellte Fromental Halévy, Sohn eines aus Fürth eingewanderten Handelsmanns und Bankiers, und natürlich Meyerbeer, die Dynamik des Pariser musikalischen Schmelztiegels. Einerseits passten sich die eingewanderten Musiker an die lokalen Gegebenheiten der Musikproduktion an, andererseits trugen sie ganz entscheidend zu den Veränderungen des dortigen Musiklebens bei, das seinerseits wieder auf ganz Europa zurückwirkte<sup>28</sup>.

Insgesamt bewirkten die deutsch-französischen Musikverflechtungen des 19. Jahrhunderts grundlegende Veränderungen, die der europäischen Musikkultur neue Bahnen eröffneten. Das betraf eine ganze Reihe von zentralen Bereichen, etwa die Ausbildung der neuen, mehr oder weniger standardisierten Darbietungsform des öffentlichen Konzerts<sup>29</sup>, die damit einhergehende Differenzierung des Konzertangebots, den Bau von Konzertsälen und Opernhäusern oder die Erarbeitung und Fixierung eines europäischen Musikkanons. Auf all diesen Feldern, die hier nicht detailliert behandelt werden können<sup>30</sup>, sieht man das Gewicht und die Wirkung der deutsch-französischen Interferenzen. Zudem zeigt sich gerade im Musikleben, dass neben den nationalen vor allem die regionalen und lokalen Gegebenheiten eine entscheidende Rolle spielten. Das betraf zugleich das Verhältnis der Metropolen Paris, Wien und Berlin untereinander, wie auch das der kleineren aufstrebenden Zentren zu den Metropolen und wiederum zueinander. In Deutschland gehörten dazu sowohl die Residenzstädte wie die wachsenden großen Bürgerstädte. In Frankreich waren es die großen Provinzhauptstädte wie Bordeaux, Marseille, Lyon, die ihr Musikleben im regionalen, nationalen und transnationalen Austausch

27 YON 2000 [1104]; SCHWARZ 2019 [1093].

28 WERNER 2016 [1102].

29 BÖDEKER, VEIT, WERNER 2002 [1049].

30 Vgl. hierzu WERNER 2015 [1101].

fortentwickelten. Das Netzwerk der Beziehungen bestimmte die jeweiligen Programme, das Verhältnis von örtlichen und durchreisenden beziehungsweise eingeladenen Musikern, die lokale Berichterstattung über die Aufführungen und Konzerte, die dann wiederum von anderen, nationalen und internationalen Pressemedien aufgenommen und weitergetragen wurde. So entstand ein vielschichtiger Kommunikationszusammenhang, in dem sich das Musikleben in Frankreich und in den deutschen Staaten entfaltete. In dieser Hinsicht liefert die Musik ein besonders eindrucksvolles Untersuchungsfeld.

### **Klavierbauer, Konzertveranstalter und Musikverleger**

Einige spezifische, sich teilweise überschneidende Bereiche verdienen in diesem Zusammenhang noch hervorgehoben zu werden. Zunächst der Instrumentenbau, und hier wieder besonders das Klavier, das ab den 1820er-Jahren einen beispiellosen Aufstieg erlebte. Ende 1846 waren laut dem Pariser Handelsadressenbuch knapp 160 Klavierbauer registriert<sup>31</sup>: Ihre Zahl hatte sich seit 1829 verdoppelt<sup>32</sup>. Viele von ihnen kamen aus Deutschland, darunter bekannte Namen wie Johann Heinrich Pape, Johann Christian Dietz, Wilhelm Lebrecht Petzold, Baptist Hatzenbühler, Johann Wilhelm Freudenthaler oder Franz Wölfel. Dazu kam eine große Anzahl von Elsässern, die in der dortigen lokalen Instrumentenbautradition ausgebildet worden waren. Der Klavierbau hatte damals wichtige technische Neuerungen zu verzeichnen und war ein überaus kapitalintensiver Industriezweig geworden. Zugleich wurde die Produktion immer arbeitsteiliger organisiert, was wiederum höhere Produktionskapazitäten ermöglichte. Von besonderem Interesse sind die Beziehungen, welche die großen Pianisten zu den Klavierbauern unterhielten. Manche wie Pleyel oder Henri Herz gründeten selbst erfolgreiche Pianomanufakturen. In einer Art Werbeschleife sollten Klavierbau und virtuosos Spiel sich wechselseitig stimulieren. So soll etwa Henri Herz auf seiner Amerikatournee 1846–1851 mehrere hundert Klaviere verkauft haben, darunter Luxusmodelle wie einen 4000 Francs teuren Konzertflügel<sup>33</sup>. Andere wie Liszt oder Kalkbrenner machten Werbung für bestimmte Firmen wie Érard. Das oben angesprochene Bild Josef Danhausers mit Liszt am Flügel war de facto eine von der Firma des führenden Wiener Klavierbauers Conrad Graf in Auftrag gegebene Reklameaktion, der Flügel ist erkennbar ein Modell von Graf.

Zu den Doppel- oder Mehrfachfunktionen gehören auch die Verbindungen von Klavierbauern und Konzertorganisatoren und Konzertsälen, mit den bekannten Beispielen von Pleyel, Herz und Érard, die alle üppige Säle bauten und bespielen

31 ANNUAIRE 1847 [12], S. 470–471.

32 BOTTIN 1829 [10], S. 142–143.

33 SCHNAPPER 2003 [1091], S. 217–219; Schnapper 2011 [1093], S. 223–244.

ließen. Diese Räumlichkeiten waren vor allem für Klaviermusik konzipiert, konnten aber auch größere Orchesterformationen aufnehmen.

Doch was die Klavierkultur vor allem antrieb, war natürlich die Konzertaktivität der Pianisten selber, von denen ein großer Teil aus Deutschland, Österreich und Zentraleuropa kam. So konnte Henri Blanchard, der angesehene Musikkritiker der „Revue et Gazette musicale de Paris“ in Anlehnung an Voltaire formulieren, dass im Bereich der Klavierkunst das Licht heute aus dem „Norden“ komme, d. h. nach damaligen französischen kulturgeographischen Vorstellungen aus dem Osten. Zu dieser mentalen Geografie gehört auch, dass der Weiheort der neuen Klavierkunst nur Paris sein konnte, hier in Verbindung mit den Instrumenten des elsässischen Klavierbauers Érard, in dessen Saal die jungen Pianisten aus dem „Norden“ ihre Triumphe feierten, und vor allem gestützt auf den Verstärkungseffekt der von Maurice (Moritz) Schlesinger angeführten Musikpresse. Sohn des Berliner Musikverlegers Adolph Martin Schlesinger, machte er schon mit 25 Jahren 1822 in Paris sein eigenes Geschäft auf<sup>34</sup>. Er wurde schnell zu einem der führenden Musikalienhändler und Verleger. Sein Verlagsprogramm besaß seinen Schwerpunkt in Klavierpartituren deutscher Komponisten, vor allem von Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles, später auch von Thalberg, Kalkbrenner und vielen anderen mehr. Ein außerordentlich einträgliches Geschäft war für ihn der Kauf der Rechte zu Meyerbeers „Robert le Diable“ und zu den „Huguenots“ sowie – in etwas geringerem Maße – derjenigen zu Halévys „La Juive“. Auch Halévy entstammte einer deutsch-jüdischen Familie, sein Vater war in den 1790er-Jahren aus Fürth nach Paris eingewandert, angelockt von dem Emanzipationsedikt der Französischen Revolution von 1791. Hinsichtlich der „Huguenots“ und der „Juive“ blieb Schlesinger einer gewissen Thematik (der Umgang mit religiösen Minderheiten) und einer deutsch-jüdischen Soziabilität treu. Sein Verlag war ungemein produktiv. Zwischen 1830 und 1843 veröffentlichte er zwischen 60 und 270 Titel pro Jahr<sup>35</sup>. Dabei kumulierte er wichtige Funktionen: Er war ein internationaler Musikverleger mit Verbindungen nach Berlin und London, Herausgeber der „Revue et Gazette musicale de Paris“, der ersten größeren auf Musik spezialisierten Zeitschrift in Paris<sup>36</sup>, und bedeutender Konzertveranstalter. Zugleich positionierte er sich in Paris als Einführer und Statthalter „deutscher“ Musik. Alle diese Funktionen stützten sich gegenseitig. Insbesondere die – an sich defizitäre – Zeitschrift diente als wirkungsmächtiges Reklameinstrument und Multiplikationsfaktor für die Verlagsproduktion, die Konzerte und die dort auftretenden Künstler, deren Produktionen wiederum im Verlagsprogramm

34 Zu Schlesingers Biografie vgl. DEVRIÈS 1980 [1056].

35 Ebd., S. 133.

36 Schlesingers 1834 gegründete „Gazette musicale de Paris“ übernahm 1835 die vom belgischen Musikkritiker und -historiker François-Joseph Fétis geleitete „Revue musicale de Paris“ und führte ab da den Titel „Revue et Gazette musicale de Paris“. Sie existierte bis 1880. Schlesinger verkaufte Zeitschrift und Verlag 1846 an seinen Angestellten Lazare (Louis) Brandus aus Cremmen bei Berlin, der sich mit seinem Bruder Samuel Gemmy assoziierte.

auftauchten. Prominente französische Komponisten wie Berlioz veröffentlichten dort regelmäßig Artikel, Liszt, George Sand, Jules Janin gehörten neben Richard Wagner (von 1840 bis 1843), Joseph Mainzer, dem Geiger Heinrich Panofka sowie dem Berliner Musikkritiker Adolph Bernhard Marx und dem Wiener „Musikpapst“ Ludwig Rellstab dem offiziellen Mitarbeitergremium an. Die Abonnenten lockte Schlesinger wiederum mit Vorzugspreisen für Konzerte, mit Porträtlithografien der berühmtesten Virtuosen und mit dem Versprechen, der musikalischen Elite anzugehören.

### Internationalisierung und soziale Praxis

Insgesamt hatte dieses deutsch-französische Netzwerk großen Anteil an dem beispiellosen Aufschwung der Instrumentalmusik, der ab den 1820er-Jahren ganz Europa erfasste. Das hatte nicht nur große Auswirkungen auf den musikalischen Kanon, sondern zog auch grundlegende Änderungen im Hörverhalten des Publikums nach sich. Nunmehr waren verstärkt Ruhe, Aufmerksamkeit, ein gewisses Maß an Konzentration erforderlich. Auch die Kammermusik wurde einem größeren Publikum zugänglich gemacht, und hier besonders Beethovens Streichquartette<sup>37</sup>. Schließlich ermöglichte das Klavier, in Verbindung mit dem enormen Anwachsen der Klavierauszug-Editionen den Einzug der Musik in die Salons und in die Bürgerhäuser, was unter anderem wiederum die Kultur der Hausmusik beflügelte.

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

Auf der anderen Seite zeigte die Nationalisierung des musikkritischen Diskurses, dass die internationale Vernetzung des musikalischen Lebens kein linearer Vorgang der Homogenisierung war, sondern im Gegenteil vielfach zu einer Polarisierung der Sichtweisen führte. Insofern die Musik nicht mehr als soziale Konvention, sondern zunehmend als Ausdruck kollektiver kultureller Dispositionen gewertet wurde, wandelte sie sich – trotz ihrer vermeintlich universellen

37 FAUQUET 1986 [1060].

Formensprache – zum Transportvehikel besonderer national gefasster Erfahrungen. Und da sie immer wieder an soziale Praxis, und damit an politische Situationen zurückgebunden wurde, eignete sie sich zugleich zur kollektiven Selbstinszenierung, die nunmehr, im Zeitalter des aufkommenden Nationalismus, nicht mehr zur Rechtfertigung dynastischer Herrschaft veranstaltet wurde, sondern als konkrete Verkörperung von abstrakten Ideen, darunter auch derjenigen der Nation. Diese Entwicklung, die erst nach 1870 voll zum Tragen kam, war bereits in den Jahrzehnten davor in all ihren Bestandteilen und ihrem ganzen dynamischen Potential angelegt. In ihrer deutsch-französischen Komponente sind die entscheidenden Momente miteinander verwoben.