

erschienen in: *newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbe- reichs Moderne – Wien und Zentral- europa um 1900*, 4. Jg., H. 1 (März 2001), pp. 20-23.

1 Cf. Stichwort Musik. In: Breuss, Susanne/ Liebhart, Karin/ Pribersky, Andreas: Inszenierungen. Stichwörter zu Österreich. Wien: Sonderzahl 1995, pp. 204-216. – Szabó-Knotik, Cornelia: Musikstadt Wien als Topos kultureller Identifikation in der Zwischenkriegszeit. In: Kuret, Primoz (Hg.): Musik zwischen den beiden Weltkriegen und Slavko Osterc. Sammelband von der internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz der Slowenischen Musiktage 1995. Ljubljana: Mavric 1996, pp. 277-300. – Flotzinger, Rudolf: Von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Ders./ Gruber, Gernot (Hg.): Musikgeschichte Österreichs. Bd. 3: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 21995, pp. 173-250.

2 Assmann, Aleida/ Friese, Heidrun: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Identitäten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998 (Erinnerung, Geschichte, Identität 3), p. 12. – Cf. auch Lutter, Christina/ Reisenleitner, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung. Wien: Turia + Kant 1998 (Cultural Studies 0), pp. 93-102.

3 Uhl, Heidemarie: Architektur, öffentlicher Raum und nationale Identität. Beispiele aus Graz und Laibach/Ljubljana um 1900. In: Tagungsband des Symposiums *Bauen für die Nation I*. Jahrestagung des Collegium Carolinum 1996 (Forschungsstelle für die böhmischen Länder) [im Druck].

4 Uhl, Heidemarie: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kultur – Urbanität – Moderne. Differenzierungen der Moderne in Zentraleuropa um 1900, Wien: Passagen 1999 (Studien zur Moderne 4), p. 14.

5 Cf. *ibid.*, p. 13.

6 Gruber, Gernot: Nachmärz und Ringstraßenzeit. In Flotzinger/ Gruber 21995, p. 16.

7 Zur Enthüllung des Mozart-Denk- mals in Wien am 21. April 1886. Wien 1896, p. 2. Zit. nach Riesenfel- ner, Stefan: Zwischen deutscher »Kulturnation« und österreichischer »Staatsnation«. Aspekte staatlicher und nationaler Repräsentation in Dichter- und Musikerdenkmälern der Wiener Ringstraße bis zum Ersten Weltkrieg. In: Ders. (Hg.): Steinernes

Der Topos »Musikstadt Wien« zählt heute nicht nur international zu den zentralen Elementen des Wien-Bildes, sondern nimmt auch im Selbstverständnis der »kulturellen Großmacht Österreich« eine gewichtige Stellung ein. Die Betonung einer herausragenden musikalischen Tradition und ihres »Höhepunkts« in der Wiener Klassik stand dabei vor allem nach 1945 im Dienste einer gezielten Identitätspolitik, die Musik zur Charakterisierung des österreichischen Nationalbewusstseins heranzuziehen suchte und Musikwerken jeder Epoche und Form etwas »überzeitlich typisch Österreichisches« unterlegte. Doch bereits nach dem Ende der Monarchie 1918 sind ähnliche Tendenzen der identitätspolitischen Instrumentalisierung von Musik beobachtbar, wobei die Palette der Zuschreibungen von jener einer »deutschen« Musikkultur, die ihre höchste Ausprägung in Österreich gefunden hätte, bis hin zu einer rigoros »österreichischen« Variante reicht, die mit anderen, womöglich »internationalen« Musikkulturen nichts zu tun habe.¹

Theoretisch-methodische Überlegungen

Vor dem Hintergrund der identitätsstiftenden Rolle von Musik v.a. in Umbruchs- und Krisensituationen der österreichischen Geschichte im 20. Jahrhundert wird in diesem SFB-Projekt der Frage nachgegangen, welchen Stellenwert das Selbstverständnis als »Musikstadt« für die Konstruktion kollektiver Identitäten in Wien bereits um die Jahrhundertwende einnahm und mittels welchen diskursiven Strategien und konkreten Repräsentationen sich dieses Bild zum Topos verfestigte. Mit den Begriffen »Diskurs« und »Repräsentation« ist auch das dieser Arbeit zu Grunde liegende Identitätsverständnis umrissen, das sich auf aktuelle Debatten um Identität als Leitbegriff in den Kulturwissenschaften bezieht. Dabei wird davon ausgegangen, dass Identität keine feststehende und eindeutig definierte Größe ist, sondern über kulturelle Symbole und diskursive Formationen transportiert wird, die wiederum einem ständigen Prozess des Ausverhandelns und der Neuformulierung unterworfen sind.² Die Prägung kollektiver Identität bedarf somit der gesellschaftlichen Durchsetzung, die über die Verankerung identitätsstiftender Deutungsmuster in einem von Machtbeziehungen bestimmten sozialen Raum angestrebt wird.³ Der Kultur der Jahrhundertwende kommt im Spannungsfeld der Produktion von Identität und Differenz eine Schlüsselfunktion zu, denn in den Debatten über kulturpolitische Leitlinien, die konkrete Gestaltung des kulturellen Feldes und die symbolische Verwendung kultureller Güter bilden Vorstellungen von Moderne und Tradition sowie Konzeptionen nationaler Identität den Hintergrund.⁴

Die Frage nach der Bedeutung des Topos »Musikstadt Wien« für die Konstruktion kollektiver Identitäten um 1900 richtet sich daher nicht auf die künstlerische Produktion und die ästhetischen Kontroversen im Feld der Musik, sondern auf die spezifischen Konnotationen und Bedeutungen, mit denen Musikkultur aufgeladen wurde.⁵ Die Spannungsfelder, in denen sich die Konstruktionen einer kulturellen Einheit im Leitbild Musik bewegten, werden vor allem auf zwei Aspekte hin untersucht:

1. Multiethnizität und Nationalitätenproblem

Dem Bild Wiens als »übernationaler« Hauptstadt und kulturellem Zentrum eines multiethnischen Reiches stand auf kommunalpolitischer Ebene eine rigide, von den Christlichsozialen forcierte Politik der ethnischen Homogenisierung gegenüber. Im Hinblick auf die Formulierung eines »Wienerischen Charakters« ist daher auch auf der Ebene der Musikkultur einerseits nach Verweisen auf die Existenz ethnischer Pluralität, andererseits nach den Strategien einer offenen oder subtilen Ausgrenzung von Minderheiten und nach dem Anspruch auf nationale Hegemonie durch die Vorstellung einer »höher stehenden« deutschen Musikkultur zu fragen. Besondere Bedeutung kommt in diesem Kontext den unterschiedlichen Interpretationen der Wiener Musiktradition und insbesondere der Wiener Klassik zu, wobei sich grob zwei Lesarten unterscheiden lassen: Einerseits konnte mit Hilfe der Betonung der herausragenden Tradition der Wiener Klassik »vaterländisch-österreichische« Identität und die Differenzierung einer spezifisch österreichischen Kultur zum Ausdruck gebracht werden, was sich etwa in Wertungen wie jener Mozarts als »Lieblingskind Österreichs«⁶ und »grossem vaterländischen Tondichter«⁷ manifestierte. Andererseits konnten über Zuschreibungen wie etwa jene desselben Komponisten als

Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998 (Grenzenloses Österreich), p. 291.

8 Schneider, Siegmund: Die Geschichte der Ausstellung. In: Ders. (Hg.): Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Wien 1894, p. 7.

9 Cf. Gruber in Flotzinger/ Gruber 21995, p. 16.

10 Cf. Mikoletzky, Juliane: Die Wiener Sicht auf Berlin, 1870-1934. In: Brunn, Gerhard/ Reulecke, Jürgen (Hg.): Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871-1939. Bonn, Berlin: Bouvier 1992, pp. 471-528. – Sprengel, Peter/ Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Mit einem Beitrag von Barbara Noth. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 45), pp. 24-26.

11 Cf. Sprengel/Streim 1998.

12 Cf. Szabó-Knotik, Cornelia: Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken, Prägungen und Repräsentationen. In: Ingram, Susan/ Reisenleitner, Markus/ Szabó-Knotik, Cornelia (Hg.): Identität, Kultur, Raum. Kulturelle Praktiken und die Ausbildung von *Imaged Communities* in Nordamerika und Zentraleuropa. Wien: Turia + Kant 2001, pp. 41-58.

13 Cf. Uhl, Heidemarie: »Bollwerk deutscher Kultur«. Kulturelle Repräsentationen nationaler Politik in Graz um 1900. In: Uhl 1999, p. 45 f.

14 Gruber in Flotzinger/ Gruber 21995, p. 39.

»deutschem Tonclassiker«⁸ auch der Wunsch nach Integration in die »deutsche Kulturnation« artikuliert werden. Ungarische oder tschechische nationale Vorstellungen hingegen ließen sich über die Wiener Klassik kaum transportieren.⁹

2. Metropolenkonkurrenz

Mit der Frage nach der »Metropolenkonkurrenz« auf dem Feld der Musik soll untersucht werden, inwieweit Musik als Leitbild einer spezifischen urbanen Identität einerseits zur Verfestigung der Vormachtstellung Wiens innerhalb der Monarchie gegenüber Prag und Budapest, andererseits aber auch zur Positionierung in der internationalen Städtekonkurrenz mit Metropolen wie Mailand, Paris, London oder Berlin eingesetzt wurde. Da im internationalen Metropolenvergleich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem Berlin einer der wichtigsten Bezugspunkte für die Selbstdefinition Wiens war, richtet sich das Hauptaugenmerk der Analyse auf die Konkurrenz mit Berlin. Bereits in den 1880er Jahren machte sich ein zunehmendes Bewusstsein eines Zurückfallens Wiens hinter die aufstrebende Metropole Berlin breit, und kritische zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Berlin verweisen auf eine offensichtlich schwere »Imagekrise« Wiens um 1880. Angesichts der Wahrnehmung sozioökonomischer Rückständigkeit verlagerte sich das kulturelle Selbstverständnis Wiens um die Jahrhundertwende zunehmend auf den Topos der traditionsbewussten Kultur- und Theaterstadt.¹⁰ Diese Abgrenzung gegenüber Berlin wirkte auch auf die Definition einer spezifisch traditionsgebundenen österreichischen Moderne (Hermann Bahr) ein¹¹ und prägte vermutlich die Entwicklung zur Charakterisierung Wiens als »Musikstadt« wesentlich mit. So drückte sich etwa der Stolz auf die musikkulturelle Bedeutung Wiens um 1900 weniger durch Bezüge auf das zeitgenössische Musikschaffen aus, als vielmehr im Hinweis auf die auf hohem Niveau betriebene Pflege der Wiener Musiktradition.

In engem Zusammenhang mit diesen zwei Analyseschwerpunkten ist auch nach dem Stellenwert von Musik als Ausdrucksmittel bürgerlicher Identität zu fragen. Musik als »höchste unter den Künsten« wurde gerade in bürgerlichen Kreisen als elementares Bildungsgut hochgeschätzt, und das Selbstbewusstsein des aufstrebenden liberalen Wiener Bürgertums drückte sich verstärkt im Aufbau eines der Kunstmusik gewidmeten institutionalisierten Musiklebens aus.¹² Bei der Rekonstruktion der Debatten um Musik als identitätsstiftendem Leitbild ist daher auch die Rolle von Musik als Mittel sozialer Distinktion zu untersuchen.

Als Untersuchungszeitraum für diesen Fragenkomplex wird die Zeit vom sogenannten »Mackertfestzug« 1879 bis ins Jahr 1918 ins Auge gefasst, wobei der kommunalpolitischen Bruchlinie 1897, als die christlichsoziale Partei in Wien die Mehrheit errang, aber auch dem Ausbruch und Ende des Ersten Weltkrieges besondere Aufmerksamkeit gilt.

Im Mittelpunkt der Analyse steht die Ebene der symbolischen Repräsentation städtischer Identität im öffentlichen Raum, denn welche Gruppen sich in der Konkurrenz um die Deutungsmacht kollektiver Identität durchsetzten, vermitteln vor allem jene Bereiche städtischer Öffentlichkeit, in denen nicht die parteigebundenen und damit partikularen Sichtweisen, sondern die institutionalisierte, offizielle Selbstdarstellung der Stadt sichtbar wird. Kulturellen Formen städtischer Repräsentation kommt in diesem Kontext eine besondere Funktion zu, denn mit öffentlichen Mitteln finanzierte Institutionen der Hochkultur, Ausstellungen und Feste spiegeln ebenso wie kommunale Prestigebauten oder die Ausgestaltung des öffentlichen Raums mit Denkmälern und Straßennamen die durchgesetzte und damit die hegemoniale politische bzw. nationale Ausrichtung wider.¹³

Das Beispiel der *Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen 1892*

Als ein konkretes Fallbeispiel soll die *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen* dienen, die vom 7. Mai bis zum 9. November 1892 im Wiener Prater stattfand. Anlass für diese Ausstellung war der 100. Todestag Mozarts gewesen, den der Kreis um die Fürstin Pauline von Metternich-Winneburg über die üblichen Gedenkfeiern hinausgehend würdigen wollte. Unterstützt von Aristokratie, Herrscherhaus und Regierung wurde die Veranstaltung in Form einer groß angelegten internationalen Ausstellung realisiert, an der sich neben Deutschland, das im Verbund mit Österreich-Ungarn ausstellte, Italien, Spanien, Frankreich, Großbritannien und Irland, die Niederlande, Schweden, Russland, Polen und die USA mit eigenen Fachausstellungen beteiligten. Die Musik- und Theaterausstellung wurde zum großen Erfolg¹⁴, was BesucherInnen-

15 Cf. Der letzte Tag der Ausstellung.
In: Neues Wiener Tagblatt, 9. Oktober
1892, p. 8f.

16 Cf. Louis Rainer's Illustrierter
Führer durch die Internationale
Ausstellung für Musik- und
Theaterwesen Wien 1892 unter dem
Protectorate Sr. k.u.k. Hoheit des
durchl. Herrn Erzherzog Carl Ludwig.
Wien 1892, p. 45.

17 Cf. Hoffmann, Josef (Hg.): Die Gi-
bichungenhalle in der Internationa-
len Musik- und Theaterausstellung
Wien 1892. Wien 1892.

18 Gruber in Flotzinger/ Gruber
21995, p. 39.

19 Fleischer, Oscar: Die Bedeutung
der Internationalen Musik- und Thea-
terausstellung in Wien für Kunst und
Wissenschaft der Musik. Leipzig,
New York s.a. [1892], p. 9.

20 Louis Rainer's Illustrierter Führer
1892, p. 64.

21 Schneider 1894, p. 17.

22 Ibid., p. 4.

23 Ibid., p. 8.

zahlen von mehr als 1 250 000 (auch wenn damit die Erwartungen deutlich unterschritten wurden)¹⁵, eine beeindruckende Medienresonanz sowie langfristig sichtbare Impulse für das Wiener Musikleben eindeutig belegen.

Inhaltlich gliederte sich die Ausstellung in eine *Fachausstellung*, »welche die historische, künstlerische und technische Entwicklung der Musik und des Theaterwesens zur Anschauung bringen« sollte, und in eine gewerbliche *Special-Ausstellung*, »welche alle der Musikpflege und dem Theaterwesen dienenden Erzeugnisse der modernen Industrie umfassen« sollte.¹⁶ Den Schwerpunkt des musikhistorischen Teils der Fachausstellung bildete dabei die deutsche bzw. österreichisch-ungarische Abteilung, als deren Höhepunkte das »Interieur Habsburg-Lothringen«, das Material zu den vier als Komponisten hervorgetretenen Habsburgerherrschern präsentierte, sowie die »Interieurs mit den Reliquien der Tonhéroen«, die dem Andenken an Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy und Liszt gewidmet waren, galten. Richard Wagner wurde mit der sogenannten *Gibichungenhalle*, die das Bild eines deutschen Fürstenhauses aus dem frühen Mittelalter nachstellte und die mythologische Gedankenwelt Wagners vermitteln sollte, sogar ein eigenes Gebäude gewidmet.¹⁷ Ergänzt wurde die Ausstellung durch ein umfangreiches Rahmenprogramm im Ausstellungspark.

Die Hauptintention der InitiatorInnen der Ausstellung war es zunächst, den Wiener Musikinstitutionen und generell dem »vaterländischen« musikalischen Selbstbewusstsein eine Möglichkeit zu bieten, ein reiches Erbe zur Schau zu stellen und eine Bilanz der Entwicklung seit 1848 zu ziehen.¹⁸ Es sollte ein glanzvolles Bild des Theater- und Musiklebens in Österreich gezeichnet und dabei die dominierende Rolle Wiens demonstriert werden. Dass dieses Ansinnen aufging, zeigt etwa ein Bericht des Berliner Musikwissenschaftlers Oscar Fleischer über die Ausstellungsvorbereitungen:

Die verschiedensten Pläne wurden gefasst und verworfen, durchkreuzten, hoben sich gegenseitig auf, bis man schliesslich einig war: anzuknüpfen an den Jahrhunderte alten Ruhm Wiens als des Mittelpunktes der musikalischen Welt; die Kulturländer der Erde zusammen zu berufen zu einer internationalen Ausstellung, um sie durch eigene hier in Wien gemachte Erfahrungen sich überzeugen zu lassen, dass die ehrwürdige Musenstadt weder an Reiz noch an Kraft Einbusse erlitten, um auch in Zukunft die führende Rolle wieder übernehmen zu können, und zwar im ganzen Bereich der Musen. Welch ein patriotischer Gedanke!¹⁹

Der Grundgedanke dieser Ausstellung sollte zwar offiziell ein internationaler sein und fand über die Präsenz internationaler Fachausstellungen hinaus auch beispielsweise in internationalen Konzertabenden und in der erstmaligen Aufführung von Opern in Originalsprache seinen Ausdruck. Dennoch wurde immer wieder die führende Rolle der deutschen Musik und Wiens als ihrem Zentrum hervorgehoben: Wien sei »unter Tönen und Accorden die singende Seele des deutschen Volkes geworden.«²⁰ Trotz der Betonung der Vormachtstellung Wiens auf dem Feld der »deutschen« Musik wurde aber auch die enge freundschaftliche Zusammenarbeit mit Deutschland, die in einem gemeinsam konzipierten musikhistorischen Ausstellungsteil gipfelte, im Katalog mehr als lobend hervorgehoben:

Dank dieser kaiserlichen Entscheidung konnte also die unzerstörbare höhere Gemeinsamkeit der deutschen Stämme, aufgelöst in dem idealen Inbegriff deutscher Kunst und Wissenschaft, als imposante Verkörperung eines machtvollen, untheilbaren Culturelements vor die Schranken des Jahrhunderts treten. [...] Thatsächlich repräsentierte die Ausstellung in ihren hervorragendsten Stützpunkten ein Siebenzig Millionenreich ohne Grenzen und Schlagbäume: Schmerling's Traum – auferstanden im Bereiche der Kunst!²¹

Jene Vereinigung Deutschlands und Österreichs, die in der Realpolitik nicht möglich war, sollte auf dem Feld der Musik vollzogen werden. Interessant ist dabei, dass die Gleichzeitigkeit der Präsenz von vaterländisch-österreichischen und deutschnationalen Orientierungen in der Ausstellung offensichtlich keinen Widerspruch darzustellen schien.

Über diese nationalen Intentionen hinaus fungierte die Ausstellung auch als eine der letzten großen Selbstdarstellungen adeligen Mäzenatentums. Im offiziellen Ausstellungskatalog werden immer wieder die engen Beziehungen der Wiener Aristokratie zur Musik hervorgehoben und ist die Rede von einer »echten, tiefempfundenen und aufopferungsfähigen Kunstpflege, die einfach unübertroffen dasteht«²² sowie einem »zielbewußte[n], habsburgische[n] Kunstdrang«²³,



24 Ibid., p. 3.

die für die Verwirklichung der Ausstellung eine gewichtige Rolle gespielt hätten – ein auffälliger Kontrapunkt zur zunehmenden Bedeutung von Musik als Mittel bürgerlicher Repräsentation in dieser Zeit.

Nicht zuletzt sollte mit der Ausstellung aber auch eine eindeutige Positionierung im Spannungsfeld von Moderne und Tradition erfolgen, sowohl in lebenspraktischer als auch in künstlerischer Hinsicht:

In einer Welt, die scheinbar keine andere Lösung als die rastloser Erwerbsthätigkeit kennt, war diese Ausstellung ein flammender Protest gegen das erbarmungslose »Enrichissez-vous!« des modernen Zeitgeistes [...] Wohlthuend zumal für die zwar gereifere, aber an künstlerischem Ausgestalten und Abschließen so spröde Subjektivität unserer Zeit, welche bereits in der wilden Oede des Naturalismus zu verkommen drohte, bis sie am ›heiligen Grabe der deutschen Literatur‹, bis sie in ›Weimar‹ sich wiederfand, in Ahnungen einer Erneuerung der grossen Kunst Ersatz suchend für den unleugbaren Rückgang des klassischen Idealismus, diesen schweren moralischen Defect, an dem unsere ganze Epoche krank.²⁴

Die *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen* von 1892 verweist somit exemplarisch auf jene vielschichtigen Versuche, über den Topos »Musikstadt Wien« kulturelle Identität zu erzeugen, die im Projekt auf einer breiteren empirischen Grundlage untersucht werden.



Mag. Martina Nußbaumer, geb. 1976 in Klagenfurt, 1994-1999 Studium der Geschichte und Fächerkombination Angewandte Kulturwissenschaften/»Kulturmanagement« an der Universität Graz und an der University of Edinburgh (1997/98). Diplomarbeit zum Thema *1000 Jahre Österreich!? Zum Umgang mit Geschichte und Identität im österreichischen Millenniumsjahr 1996*. Seit Jänner 2000 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Spezialforschungsbereich *Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900* (Fachbereich Zeitgeschichte) an der Universität Graz und Arbeit am Dissertationsprojekt zu Identitätskonstruktionen in Wien um 1900 über den Topos »Musikstadt Wien«. Seit WS 2001/02 Lektorin am Institut für Geschichte der Universität Graz.
Kontakt: martina.nussbaumer@uni-graz.ac.at