

Erschienen in englischer Sprache in:  
[http://www.univie.ac.at/spacesofidentity/\\_Vol\\_4\\_1/\\_HTML/Szabo-Knotik.html](http://www.univie.ac.at/spacesofidentity/_Vol_4_1/_HTML/Szabo-Knotik.html)

Dieser Beitrag wurde präsentiert im  
Panel XII: *Non-elite Networks*,  
12. Dezember 2003.

#### Einleitung

Versteht man Musikgeschichte als Geschichte des Stellenwerts der Musik in der westlichen Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts, so lässt sich feststellen, dass diese in erstaunlicher Konsistenz und geradezu anachronistisch im Vergleich zu anderen historischen Forschungsfeldern noch immer als eine Abfolge von Heldenlegenden beschrieben wird. Diese Tradition dominiert vor allem, wenn auch keineswegs ausschließlich, die populärwissenschaftlichen Darstellungen, und das jeweilige Verfahren schreibt sich mitsamt seinen Bedeutungen tief in das Allgemeinwissen ein.



(Cf. hierzu auch [http://www.worldhistory-poster.com/en/screenshots/classical\\_composers\\_500.jpg](http://www.worldhistory-poster.com/en/screenshots/classical_composers_500.jpg) sowie <http://www.haus-der-musik-wien.at>)

Als Beweis für diesen Umstand mag die Tatsache dienen, dass die Darstellung der Chronologie, Stile, der einzelnen Perioden und Genres meist an Hand der Benennung von Komponisten erfolgt, die in Gruppen gegliedert werden. Diese Komponisten sind fast immer männlich, ganz wie es der Norm für Helden im zivilisierten Westen entspricht (und Ausnahmen wie Jeanne d'Arc bestätigen diese lediglich).

Die Erklärungen für diese geschlechtsspezifische Perspektive verweisen in im doppelten Wortsinne essenzieller Weise auf Unterschiede des Talents und des Intellekts. Dadurch wird der Darstellung eine Aussagekraft verliehen, die nur mit unaufhebbaren Naturgesetzen oder

der absoluten Wahrheit verglichen werden kann: Musik wird in diesem Sinne als Kunst verstanden, die ebenso westlichen wie auch männlichen Ursprungs ist, wobei weder diese Annahme noch ihre Bedeutung explizit zum Ausdruck kämen.

Die folgende Darstellung beschreibt, warum und wie die noch immer aktuelle westliche Heldenlegende der Musik ein Beispiel für das Gedächtnis der westlichen Musikkultur, ihre Symbole, ihre Bedeutung und ihre Institutionen ist. Dabei wird aufgezeigt, wie (und warum) die Etablierung eines professionellen Musiklebens im 19. Jahrhundert sowie die Definition eines Kanons von Meisterkomponisten von sozialen Mechanismen und Rollenmodellen geprägt wird, die fast automatisch Nonkonformisten von einer Karriere ausschlossen, unter denen Frauen zu der am weitesten marginalisierten Gruppe gehören.

Insofern ist diese Untersuchung eine Fallstudie, die sich bezüglich ihrer räumlichen und zeitlichen Perspektive auf das Zentrum des Gedächtnisses der westlichen Musikkultur, nämlich den deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert konzentriert, als deren mythisches Herz Wien gilt. Dabei stellt die Geschichtsschreibung unter dem Aspekt der Netzwerk- und Gendertheorie ein Werkzeug dar, um die oben beschriebene Legende zu dekonstruieren und einige traditionelle Bewertungen des westlichen Musikerbes zu hinterfragen. Somit werden zwei Ziele verfolgt:

1. Die Musikgeschichte wird erneut kritisch hinterfragt bezüglich ihrer (ideologischen) Funktion innerhalb der Gesellschaft, der sie entstammt.
2. Ein neues Verständnis und ein neuer Zugang zu dieser Musik kann außerhalb ihrer originären sozio-kulturellen Bedingungen eröffnet werden, die ja inzwischen dabei sind, ihre Bedeutung zu verlieren (cf. die Schwierigkeiten des Musikgeschäfts, den Boom an Popularisierungen und die Interpretation als »Musik toter weißer Männer«)

### Klassische Musik – Wiener Klassik

Die bekannteste und berühmteste Komponistengruppe bildet zweifellos das Dreigestirn Haydn-Mozart-Beethoven, die Personifikation der sog. »klassischen Musik«, die das musikalische Herz, den Höhepunkt und ganzen Stolz der westlichen Musik darstellt.

Die Charakterisierung von ausgezeichneten Leistungen in der Kunst als »klassisch« (herrührend aus der *Querelle des anciens et des modernes* des 17. Jahrhunderts) kam im Bereich der Musik im 18. Jahrhundert auf. Sie wurde allerdings auf unterschiedliche Musikgenres und verschiedene Komponisten bezogen und bis 1800 benützt, um die musikalische Qualität verschiedener Perioden zu beschreiben. Während der 1830er Jahre wurde – parallel zur *Weimarer Klassik* der Literatur – die *Wiener Klassik* als Musikstil im Kontext des deutschen antifranzösischen Nationalismus umrissen und mit den drei noch immer aktuellen Namen Mozart, Haydn und Beethoven (gereiht in der chronologischen Abfolge ihres Todeszeitpunkts) beschrieben.

Zugleich verbreitete sich die Nachricht, die deutsche Musikhauptstadt sei Wien, wo die wichtigen Entwicklungen im Bereich der Musik, verkörpert in den drei Namen, stattfanden. Unter klassischer Musik verstand man nunmehr die Instrumentalmusik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (1780-1810) aus dieser Region, die durch Einheit von Form und Inhalt, Klarheit des Ausdrucks, Einfachheit und gleichzeitiger Kunsthaftigkeit charakterisiert wurde – kurz gesagt, Musik, die einen universellen Wert für die Menschheit und das ästhetische Ideal schlechthin verkörperte, d.h. dass Form und Inhalt ebenso wohlausgewogen sein sollten wie Emotion und Verstand.

Nach dem Krieg gegen Preußen (1866) und mit der Gründung des deutschen Reichs (1871) wurde der Stilbegriff der *Wiener Klassik* benützt, um äußerlich eine Unterscheidung nun nicht mehr von Frankreich, sondern von Deutschland im Sinne der österreichischen habsburgischen Identität zu erzielen. Innerlich repräsentierte dieser Begriff die Gesamtstaatsidee in Opposition zu den partikulären nationalen Interessen innerhalb der Monarchie. Es war daher nur konsequent, dass der Gründervater der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin, Guido Adler, um 1900 in der habsburgischen Residenzstadt Wien den »klassischen Stil« historisch und ästhetisch zu einer zentralen Kategorie in seiner Stilgeschichte machte, womit er den Terminus der *Wiener Klassik* in der Literatur der noch jungen Disziplin verankerte.<sup>1</sup>

Dieser kurze Exkurs über die Entstehung des bekanntesten Terminus der westlichen Musikgeschichte, der ebenso falsch interpretiert wie populär ist, zeigt bereits auf, dass Fragen nach Identität, nach national motivierter In- und Exklusion für die Beschreibung eines kultu-

1 Cf. etwa: Adler, Guido: Die Wiener klassische Schule. In: Ders. (Hg.): Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt AG 1924, pp. 694-717 [Nachdruck d. 2. Aufl. 1930 bei dtv 1975, pp. 768-795].

rellen Phänomens wie der Musikkunst, die in pseudoreligiösen Termini als etwas Göttliches und Reines und somit abseits aller Politik und Macht Stehendes beschrieben wird, von höchster Relevanz sind. Die Wiener internationale Musik- und Theaterausstellung von 1892 demonstrierte stolz den Ruhm der »Musikstadt«, indem sie eine ikonografische Darstellung verwendete, die in charakteristischer Art und Weise die romantizistische emphatische Wahrnehmung der Musik als Kunst repräsentiert:

Die nachfolgende Sanktionierung der westlichen Musik, die Art und Weise, in der die klassische Musik, ihre Produzenten und Distributoren kanonisiert wurden und die Errungenschaften des Musiklebens mit Stolz behandelte Gradmesser kultivierter Verfeinerung darstellten – diese Geschichte zeigt die Art und Weise, wie ein Netzwerk funktioniert, in dem elitäre Kunstmusik produziert und konsumiert wurde.

Diese prozesshafte Entwicklung, die sich als Netzwerk-Nutzung und Netzwerk-Beherrschung beschreiben lässt, verlief vor dem Hintergrund der Industrialisierung und Urbanisierung. Durch sie kam es im Wien des 19. Jahrhunderts zu einem kulturellen Übernahmeprozess durch die sog. »zweite Gesellschaft«, die zur Zeit des Fin de Siècle dabei von der Mittelschicht abgelöst wurde.

### Brahms vs. Bruckner – Ein Beispiel für erfolgreiche Abgrenzung

Die (westliche) Kunstmusik nach 1850 wird bestimmt durch den Konflikt zweier unterschiedlicher Zugänge zur Frage, wie die weitere Entwicklung und der sogenannte Fortschritt aussehen sollten (geläufig als Konflikt zwischen Formalästhetik versus Inhaltsästhetik). Während Zeitgenossen vorwiegend Johannes Brahms als Repräsentanten der einen Seite sowie Richard Wagner oder Franz Liszt als jene der anderen Seite bezeichnen, identifiziert die konventionelle Musikgeschichte diesen Konflikt im Bereich der damals prestigeträchtigen Form, der »Großen Symphonie«, in der Johannes Brahms mit Anton Bruckner konkurriert (was einer Einteilung nicht nur gemäß der zeitlichen, sondern ebenso der örtlichen Gegebenheiten entspricht).

Diese beiden Komponisten repräsentieren die verschiedenen Ausprägungen von Inklusion und Exklusion in Wien auf dem Gebiet der Kunstmusik, indem der simple Gegensatz ästhetischer Positionen in den Kontext des Sozialverhaltens, des Verhältnisses zwischen privater Initiative und öffentlichem Raum sowie in den Identitätsdiskurs eingebettet wird. Ab den 1860er Jahren wurde Kunstmusik in Wien zunehmend sowohl als kulturelles Paradigma als auch als kulturelle Praxis definiert.

Die führende Kraft in dieser Entwicklung war eine Gruppe besser gestellter Bürger und Adliger, die Strategien und Mechanismen entwickelten, um ästhetische Normen sowohl für die Komposition und Aufführung als auch für die Institutionalisierung des Konzertlebens zu schaffen und zu verbreiten.

Beide Komponisten besetzen sehr unterschiedliche Positionen hinsichtlich dieses Netzwerks, und ihre damit einhergehende Stellung in der die kulturellen Trends bestimmenden Wiener Gesellschaft formte ein Image, das bis heute bestehen blieb. Die vielen kulturellen Aktivitäten dieser Gesellschaft beinhalteten nicht nur ihre Funktion als Publikum für Theaterstücke, Opern und Konzerte, sondern ihre Mitglieder fungierten auch als Gastgeber privater Soireen für Künstler aus unterschiedlichen Bereichen. Die Bedeutung dieser Soireen ist äußerst hoch, hingen doch die Lebensumstände, in denen sich ein Künstler in Wien befand, in hohem Maße von seinem Netzwerk privater Verbindungen ab, die bei solchen Anlässen geknüpft wurden.

Im Falle von Johannes Brahms beeinflussten diese Verbindungen bereits sein erstes Erscheinen in Wien im Jahre 1862 (cf. die Brahms-Biografie des Musikkritikers Max Kalbeck, die in zwei Bänden 1903 und 1907 erschien).<sup>2</sup> Brahms besuchte sogleich nach seiner Ankunft in Wien genau jene Bertha Porubszky, die vor ihrer Übersiedlung nach Wien Mitglied in einem von Brahms in Hamburg geleiteten Damenchor gewesen war. Sie machte einen der bedeutendsten Wiener Pianisten, Julius Epstein, mit einigen Werken Brahms' bekannt und ermöglichte auch die persönliche Begegnung beider Männer. Dabei kamen beide überein, die bereits vorliegenden Stücke während einer Probe in Epsteins Wohnung aufzuführen. Epstein lud zu diesem Zwecke neben einigen Freunden das berühmteste Wiener Violinquartett ein, das von Joseph Hellmesberger, einem seiner Protégés seit den 1830er Jahren, geleitet wurde. Nebenbei sei bemerkt, dass Epstein in einem Haus wohnte, in dem Mozart von 1784-1787 Quartier ge-

2 Kalbeck, Max: Johannes Brahms.  
4 Bde. Berlin: Deutsche Brahms-  
Gesellschaft m.b.H. 1904–1914.

nommen hatte und wo er den *Figaro* sowie die *Fantasie in C-Moll* komponiert hatte – und es ist in der Tat bemerkenswert, wie sehr das dichte Klima aus klassischer Tradition und ihrer Relevanz für eine bestimmte soziale Gruppe ausschlaggebend für Brahms' Situation wurde. Nach dieser Probe jedenfalls beschlossen Hellmesberger und Epstein, bei Brahms' öffentlichem Debüt mitzuwirken, und da jenes Konzert überaus erfolgreich war (was v.a. Brahms' Qualitäten als praktizierender Künstler und weniger als Komponist zu verdanken war), mietete Epstein einen Musikvereinssaal, und zwar ohne Brahms überhaupt vorher noch einmal zu befragen. Bei jenem Saal handelte es sich allerdings nicht um den berühmten »Goldenen Saal«, sondern um den großen Saal im vorherigen Gebäude dieses Vereins. Etwa 10 Tage später hatte Brahms einen neuerlichen öffentlichen Auftritt, was beweist, wie schnell in diesen Tagen der Entwicklung des professionellen Musiklebens ein Konzert organisiert werden konnte, als die Institutionen des Musikmanagements noch nicht voll etabliert waren, sondern vielmehr private Aktivitäten vorherrschten.

Anton Bruckners Debüt in Wien verlief unter gänzlich anderen Umständen. Bruckner hatte die Stadt bereits zwei Mal im Laufe seines sechsjährigen Studiums (1855-1861) mit seinem allseits bekannten Lehrer Simon Sechter besucht, den auch Schubert vor seinem Tod im Jahre 1828 zu Studienzwecken kontaktiert hatte. Bruckners Studium umfasste laut Überlieferung ein tägliches Pensum im Ausmaß von sieben Stunden – das er neben seiner regulären Beschäftigung in der oberösterreichischen Provinz absolvierte. Zusätzlich nahm er Stunden beim Dirigenten und Musiker Otto Kitzler. Im Jahre 1858, im Alter von 34 Jahren, bestand Bruckner eine erste Prüfung bei Sechter und konzertierte erstmals öffentlich in Wien als Organist. Nur fünf Jahre später hielt er sein Musikstudium für abgeschlossen und zog ganz nach Wien, um seine musikalische Karriere in dieser Stadt weiter zu verfolgen, die sowohl von ihm als auch den meisten seiner zentraleuropäischen Zeitgenossen als das wahre Zentrum des Musiklebens angesehen wurde.

Ein Blick auf die weiteren Karrieren beider Komponisten enthüllt ein vielsagendes Beispiel für eine bemerkenswerte Tatsache: In der Kunstmusik im Sinn des romantischen Konzepts wurde und wird sowohl die erfolgreiche Position eines angesehenen Komponisten als auch der Nachruhm durch Aufnahme in den Pantheon der musikalischen Meister keinesfalls von ästhetischen Normen und Qualitäten bestimmt, wie das Klischee erwarten ließe, sondern beides verwirklicht sich vielmehr durch Gruppenzugehörigkeit, die sowohl durch kulturelle als auch soziale Normen definiert ist.

Mit anderen Worten: Im Falle von Brahms und Bruckner wird deutlich, dass sie zu verschiedenen sozialen Netzwerken gehörten, was ihre unterschiedlichen Positionen innerhalb des Musiklebens, ihre unterschiedlichen Karriereverläufe und auch die unterschiedliche Relevanz, die ihnen nicht nur zu Lebzeiten, sondern v.a. auch im Bewusstsein der Nachwelt zugeschrieben wurde, erklärt – und dies, obwohl beide einige Gemeinsamkeiten hatten, indem sie als Komponisten von Kunstmusik zum elitären Kreis des Musiklebens gehörten und auch die Idee der großen Symphonie als prestigeträchtigster Form der Musik vertraten.

Wie bereits in der Beschreibung ihrer jeweiligen Debüts im Wiener Konzertleben erwähnt, unterschieden sich Johannes Brahms und Anton Bruckner deutlich hinsichtlich ihrer Herkunft – Ersterer entstammte dem großstädtischen Hamburg, der zweite dem ländlichen Oberösterreich. Der nächste Unterschied besteht hinsichtlich ihrer verschiedenen religiösen Bekenntnisse, was nicht nur in eine unterschiedliche Glaubenspraxis mündet (Bruckners tiefer Katholizismus ist dokumentiert), sondern auch verschiedene Zugänge zu Autoritäten, verschiedene Optionen für Positionen im Musikleben und verschiedene Lebensweisen bedingte, die beide in unterschiedliche soziale Netzwerke einband.

Auch ihre jeweilige Ausrichtung als praktizierende Musiker half mit, diese Unterschiede zu verstärken: Anton Bruckner war Organist, und mit seinem Instrument verband man sehr stark die Lehre des »Handwerks der Komposition«, nämlich Harmonielehre und Kontrapunkt.

Diese Funktionen wurden traditionell mit der Position eines Komponisten assoziiert und prägten daher auch das professionelle Image des Künstlers. Verbunden mit seinem praktizierten Katholizismus und seiner bedingungslosen Anerkennung der monarchischen Autorität, die bereits damals als unzeitgemäß empfunden wurde, war Bruckner für eine Karriere sowohl als Lehrer für Tonsatz bzw. Komposition als auch für eine Anstellung als Musiker bei Hofe geeignet.

Dementsprechend begann er, sowohl am Konservatorium als auch an der Wiener Universität

Musiktheorie zu lehren, wurde 1875 zweiter Archivar der Hofmusikkapelle und 1878 zweiter Gesangslehrer des Hofknabenchores und Hoforganist. Stets suchte er um finanzielle Unterstützung an, damit er sich, von der täglichen Arbeit befreit, dem Verfassen von Symphonien widmen könnte. Ein wichtiges Charakteristikum dieser Symphonien ist ihre Verbindung zur Religion, da Bruckner die barocke Idee der Verbindung von Himmel und Erde und die Schaffung von Musik zur Ehre Gottes nicht nur im Bereich der Sakralmusik zu realisieren trachtete, sondern auch in seinen Symphonien, die er zum Zwecke der Protektion sowohl wichtigen Persönlichkeiten als auch Gott widmete:

1. Symphonie (Wiener Fassung): gewidmet der Universität Wien
2. Symphonie: ungewidmet, da offenbar Franz Liszt Bruckners Wunsch vergaß
3. Symphonie: Richard Wagner gewidmet
4. Symphonie: gewidmet Prinz Hohenlohe-Schillingsfürst, Obersthofmeister
5. Symphonie: gewidmet Dr. Karl von Stremayr, Unterrichtsminister
6. Symphonie: gewidmet Dr. Anton von Ölzelt-Nevin und dessen Gattin
7. Symphonie: gewidmet Ludwig II., König von Bayern
8. Symphonie: Kaiser Franz Josef I. von Österreich
9. Symphonie: gewidmet »dem lieben Gott«.

Als hingegen Brahms als Pianist nach Wien kam, war er von allem Anfang an besser ins professionelle Musikleben integriert: Seine Mitwirkung in Kammermusikensembles brachte ihn in Verbindung mit anderen, bereits bestens etablierten Musikern und stellte gleichzeitig genau jene kulturelle Praxis dar, die in den privaten Aktivitäten der Gesellschaft den vordersten Rang einnahm.

Damit einhergehend wurde Brahms zum Leiter der *Gesellschaft der Musikfreunde* bestellt, also genau jener Gruppe, die das urbane Musikleben organisierte und hierin den Ton angab. Mit der Position des künstlerischen Leiters der *Gesellschaft* war nicht nur ein entsprechendes jährliches Salär verbunden, sondern sie war neben der Direktion der Königlichen Hofoper und jener der Königlichen Hofmusikkapelle eine der drei Top-Positionen im Wiener Musikleben. Brahms stand damit an vorderster Front im musikalischen Leben der Stadt und war somit nicht nur für sämtliche künstlerische Fragen der *Gesellschaft* verantwortlich, sondern war auch bei der Auswahl von Professoren für das Konservatorium beteiligt, bei der Vergabe von Stipendien für Musiker und bei der Vergabe des Beethovenpreises.

Zieht man darüber hinaus die Bedeutung der öffentlichen Meinung in der zeitgenössischen Gesellschaft in Betracht, so wird das Bild einer erfolgreichen Integration ins System noch dadurch ergänzt, dass drei wichtige Musikkritiker zu Brahms Freunden zählten: Eduard Hanslick, Richard Heuberger und Max Kalbeck. Sie alle halfen mit, die Normen und Standards jenes Kreises, dem er angehörte, in der Musik und im Musikleben zu verankern.

Darüber hinaus konnte diese Gruppe noch durch die Gründung des *Wiener Tonkünstlervereins*, der ausschließlich zu diesem Behufe entstanden war und als dessen Honorarprofessor Brahms fungierte, sämtliche Auftritte von Komponisten und Musikern sowie alle neuen Musikstücke in Wien kontrollieren, indem er diese noch vor dem ersten öffentlichen Auftreten oder Erscheinen beurteilte.

Die Karriere von Johannes Brahms spiegelt somit jene Möglichkeiten wider, die die musikliebende städtische Gesellschaft jener Zeit bot. Bruckner hingegen wurde, trotz seiner vielfältigen offiziellen Anstellungen, von ebenjener Gesellschaft nie akzeptiert, sondern stets als merkwürdige und auch komische Figur wahrgenommen.

Erstaunlicherweise stehen diese unterschiedlichen Positionen – Brahms als urbane, auf dem letzten Stand des modernen Lebens der Ringstraßengesellschaft stehende Figur und Bruckner als traditionell ausgerichteter, ländlicher Österreicher, dessen Lebensstil (und finanzielle Möglichkeiten) ihn nie zum Teil einer Gesellschaft machte, die die Basis des zeitgenössischen urbanen Musiklebens bildete – in krassem Gegensatz zur ästhetischen Positionierung beider Komponisten: Brahms war diesbezüglich nämlich der konservative Komponist mit traditioneller Ausrichtung, während Bruckner Apologet des musikalischen Fortschritts im Sinne der so genannten »Zukunftsmusik« war, die zu seiner Zeit unter den deutschsprachigen Komponisten mit Franz Liszt in Verbindung gebracht wurde, deren Zentrum aber die »Musikdramen« Richard Wagners bildeten.

Dass die soziale Position von ausschlaggebender Bedeutung für das Ansehen eines Kompo-

nisten war, kann weiters anhand des Beispiels von Johann Strauß gezeigt werden. Strauß war im weniger angesehenen Bereich der kommerziellen Musikunterhaltung tätig, machte jedoch im internationalen Musikbusiness erfolgreich Karriere. Aus diesem Grund wurde er selbst zum Zentrum eines ebenso florierenden, allerdings eher abgegrenzten Netzwerks des Musiklebens. Damit einhergehend pflegte Strauß den Lebensstil der »zweiten Gesellschaft«.

Strauß stand zu Johannes Brahms und seinem Kreis ab 1871 in Verbindung, und als im Jahre 1892 die Familie des Komponisten Ignaz Brüll ihr Sommerhaus in Ischl verließ, reiste Johann Strauß mit seiner jungen Frau an, um deren Bleibe zu mieten. Nur ein Jahr später tat er dasselbe mit dem Landhaus des Grafen Erdödy, das er drei Jahre später sogar käuflich erwarb.

Brahms, der zu den regelmäßigen Gästen in dieser Sommerresidenz zählte und auch häufig in der Wiener Wohnung des Ehepaares Strauß zu Gast war, schätzte an Strauß das, was er für ein typisches Charakteristikum eines »Wiener Talent« hielt, insbesondere den Klang des Walzerorchesters mit seiner »mozartähnlichen« Instrumentierung.

Er war auf jeder Premiere einer Strauß-Operette zugegen, nahm teil an den Festivitäten anlässlich Strauß' Goldenen Künstlerjubiläums im Jahre 1894 und nahm für seine berühmte Sammlung von Musikautografen hochbeglückt drei der schönsten Straußwalzer als Geschenk entgegen.

Zieht man nun die Karriereverläufe der drei Komponisten und ihren Nachruhm in Betracht, so wird klar, dass die soziokulturelle und die ästhetische Bedeutung an Hand unterschiedlicher Normen festgesetzt werden. Die Mechanismen der Inklusion und der Exklusion hingegen, die innerhalb des Systems der gegenwärtigen Identifikation von Wien als »Musikstadt per se« bestehen – eine politisch geprägte Selbstwahrnehmung, die in der Erinnerungsliteratur und in Reiseberichten bestens dokumentiert ist –, bestimmen auch die historischen Narrative, die jene ästhetischen Qualitäten festsetzt, anhand derer die Nobilitierung zum »Meister des musikalischen Universums« erfolgt.

Und obwohl Bruckner in der Zwischenzeit gemäß seinem Rang als Komponist großer Symphonien durchaus seinen Platz im musikalischen Museum eingenommen hat – auch von ihm existiert eine Gesamtausgabe, die Schar seiner Verehrer ist in Gesellschaften organisiert und seine Gedenktage bilden den Anlass für eigene Veranstaltungen – so wird doch seine soziale Marginalisierung noch immer dann aufrechterhalten, wenn biografische Details erwähnt werden, wie bspw. bei der Wiedergabe von Anekdoten oder persönlichen Bemerkungen, die stets im Dialekt erfolgt.

Johann Strauß hingegen ist mittlerweile, sowohl durch seinen Lebensstil als auch seinen wirtschaftlichen Erfolg begründbar, ein Mitglied im nationalen Pantheon der musikalischen Meister – wenn er auch im ästhetisch weniger angesehenen Bereich der kommerziellen Unterhaltung tätig war.

Sein pompöses Denkmal im Wiener Stadtpark dokumentiert, wie tief er ins Herz des musikalischen Universums eingeschlossen ist – zumindest als repräsentative Wiener Persönlichkeit im Sinne des Topos von Wien als Musikhauptstadt.

## Resümee

Die Welt der Kunstmusik, wie sie sich traditionell innerhalb des Rahmens des Konzertlebens, der professionellen Musikerziehung, der Kompositionsrichtungen, der Aufführungspraxis und der Musikpflege präsentiert, bildet ein Netzwerk, das auf den sozialen Vorbedingungen der urbanen bürgerlichen Gesellschaften beruht. Das Netzwerk legt die Normen und Standards dieser Kunst fest und kontrolliert die Mechanismen, anhand derer sowohl kulturelle Werte repräsentiert als auch die ideologische Funktion der Kunstmusik zur Definition einer Kultur des Mainstreams bestimmt werden.

Die künstlerische Musikproduktion ist gemäß der romantischen Auffassung in erster Linie eine Frage des Talents und des technischen Verständnisses, während der Platz, den man in der Öffentlichkeit einnimmt, von der Position im entsprechenden sozialen Netzwerk, das die dominierende Kultur repräsentiert, abhängt – und dies sowohl zu Lebzeiten als auch posthum. Der Unterschied zwischen den Anfangszeiten des bürgerlichen Musiklebens und der heutigen Situation liegt in der alles andere überlagernden Rolle von Musik, die in Aufnahmen konserviert und medial verbreitet wird. Sie spiegelt in einmaliger Weise ein umfangreiches Repertoire wider, dessen Entstehung weit in die Vergangenheit zurückreicht. Dies führt nicht nur zu einer ständigen Vergrößerung, sondern auch zu einer stetigen Veränderung dieses Repertoires.

Beides dokumentiert die Vergänglichkeit des anscheinend ewig gültigen Kanons.

Als Akteure in diesem Bereich gelten daher nicht nur Komponisten und Musiker, sondern auch die Rezipienten, die im Musikleben entweder eine Funktion als Musikkritiker, Manager, Organisatoren oder, in jüngster Entwicklung, Produzenten von Bild- und Tonträgern ausüben. Von gleicher Bedeutung sind jene, die eine Position im akademischen Bereich der Musikwissenschaft einnehmen, wo Editionen, Artikel und deren Anzahl nicht nur die öffentliche Meinung und Bewertung widerspiegeln, sondern diese auch formen.

Im Bereich der Komposition werden ausgezeichnete Leistungen und der damit verbundene Rang eines »Meisters im Universum der westlichen Musik« durch die Erfüllung zweier Voraussetzungen zuerkannt:

- Durch Leistungen, die sowohl hinsichtlich ihres künstlerischen Ausdrucks als auch ihrer Form gemäß als auf dem neuesten Stande bezeichnet werden können, innerhalb prestigeträchtiger Genres, die sich im Laufe der Geschichte je nach sozialer Funktion und symbolischem Wert der Musik ändern können, sowie
- durch die Position im zeitgenössischen Musikleben, das seinerseits ein Netzwerk mit soziokultureller Relevanz darstellt und die ästhetischen Normen bestimmt.

Aus der vorangegangenen Darstellung werden zwei Dinge deutlich: Innerhalb des Netzwerks existieren Positionen unterschiedlicher Hierarchie bezüglich der Wahrnehmung durch Zeitgenossen und durch nachfolgende Generationen. Diese Wahrnehmung kann durchaus unterschiedlich sein. Im Falle der Musikstadt Wien betrifft dies in jener Zeit:

1. Alle anderen Komponisten des Brahms-Kreises, die durch ihre gleiche ästhetische Einstellung und ihre enge Verbindung zu Brahms im zeitgenössischen Musikleben zwar bestens verankert sind, sich allerdings auf andere Musikgenres spezialisiert haben und vom eigenen Kreis, dessen Meinung Brahms bestimmt, als zweitrangig angesehen werden, wie etwa
2. Ignaz Brüll (1846-1907), Schüler von Julius Epstein – jenes Mannes, der Brahms' Kontakt zum Wiener Musikleben herstellte. Brüll komponierte Klavierwerke, die zum Standard der typischen zeitgenössischen Sammelausgaben für den privaten Gebrauch zählten, sowie 10 Opern, von denen einige bis heute gespielt werden. Brüll war Brahms' Lieblingspianist, mit dem er gewöhnlich seine Orchesterpartituren auf zwei Klavieren spielte, um seinen Freunden eine Art »ersten Eindruck« zu ermöglichen, bevor die Stücke öffentlich in Originalbesetzung gespielt wurden.

Weiters gehört dazu:

3. Carl Goldmark (1830-1915). Als Brahms ihn im Jahre 1860/61 kennenlernte, erlangte Goldmark gerade mit seinem *Violinquartett Nr. 8* große Bekanntheit. Darüber hinaus spielte er Geige in einem Streichquartett, dem Brahms sein neues Quintett zur ersten Spielprobe übergab. Als Komponist galt Goldmark noch vor Brüll als lokale Autorität, der mit seiner ersten Partitur, der Oper *Die Königin von Saba* (1875), sowie mit einigen Orchesterwerken berühmt geworden war. Er komponierte darüber hinaus vokale und instrumentale Kammermusik und gehörte somit zur lebendigen Szene des privaten Musizierens.

Außerdem gibt es

4. weitere Zeitgenossen, die in Vergessenheit gerieten, nicht weil sie in künstlerisch weniger prestigeträchtigen Bereichen tätig und/oder weniger talentiert waren, sondern weil sie aus teils körperlich oder psychisch bedingten Gründen über gebrochene Karriereverläufe verfügten. Einige von ihnen treten aus dem Dämmerndes Vergessens hervor, wenn ein Musikwissenschaftler oder Musiker im Zuge seiner Forschungstätigkeit »zur richtigen Zeit« auf sie stößt, wenn sich also irgendwie eine Verbindung zu zeitgenössischen Ideen und Überzeugungen finden lässt, wie es im Falle Gustav Mahlers, Hugo Wolfs oder auch des jüngst »entdeckten« Hans Rott geschah – alle diese Komponisten gehören übrigens der gleichen Generation an.

Der häufig diskutierte Mangel an Komponistinnen hängt exakt mit den vorher genannten Bedingungen, die innerhalb des Netzwerks der Musik herrschen, zusammen.

Im Gegensatz zum gängigen Klischee ist es keineswegs ein (häufig mit unterschiedlichen intellektuellen Fähigkeiten in Zusammenhang gebrachter) Mangel an Talent, der Frauen lange Zeit von einer erfolgreichen Karriere als Komponistin ausschloss. Vielmehr hängt dies mit den differierenden sozialen Positionen/Optionen und einem anderen Image in der Gesellschaft zusammen, als es für die Aufnahme in den Pantheon der westlichen Kunstmusik erforderlich wäre.

Die Ausschlussmechanismen und Mechanismen der Abgrenzung, die in diesem Bereich zum Tragen kommen, finden insbesondere bei Frauen Anwendung – man rufe sich in Erinnerung, wie wichtig die strikten Normen der modernen urbanen Gesellschaft für Brahms waren, um alle Möglichkeiten, die innerhalb des Musiklebens vorhanden waren, auszuschöpfen, und wie beschränkt diese Möglichkeiten für einen Mann von anderer Abstammung und Lebensart wie Anton Bruckner waren. Erst dann kann man die Schwierigkeiten abschätzen, denen sich Frauen kraft ihrer Geschlechtszugehörigkeit, die ja schon das Andere zum männlichen Rollenmodell darstellt, gegenüber gestellt sehen. Die lang andauernde Diskussion über und die Suche nach prominenten Komponistinnen ist in diesem Sinne vergleichbar mit der Suche nach prominenten Komponisten außerhalb des den Mainstream bestimmenden germanophonen Raumes, nach Komponisten also, die durch den Terminus der »nationalen Schule« marginalisiert werden. Beide Diskussionen ziehen den hier in seinen Bestimmungsmerkmalen beschriebenen Rahmen von Heroenlegenden als Grundlage für Beurteilungen heran, die daher nur angeblich auf künstlerischen und ästhetischen Kriterien beruhen, und beide benutzen bis heute für ihre daraus sich von vornherein ergebenden Marginalisierungen die merkwürdigsten Begründungen:



(Clipping der Wiener Konzertschau, Dez. 1911)



Die Anwendung der Netzwerktheorie auf die musikalische Geschichtstradition eröffnet die Sicht auf die komplizierten Strukturen innerhalb dieses Prozesses und hilft, die Bündel unterschiedlichster Kriterien zu erkennen, die dabei zur Anwendung gelangen.

*(Deutsch von Annette Höslinger-Finck)*



---

**Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik**, Musikwissenschaftlerin. Dissertation: *Musik und Religion im Zeitalter des Historismus: Franz Liszts Wende zum Oratorischaffen als ästhetisches Problem*. Ao. Univ.-Prof. am Inst. für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik der Univ. für Musik und darstellende Kunst Wien sowie Univ.-Lektorin an der Karl-Franzens-Univ. Graz. Interessenschwerpunkte: Geschichte des Musiklebens, Rezeptionsgeschichte, Rolle der neuen Medien bei der Vermittlung des musikalischen Kulturerbes.  
Kontakt: szabo-knotik@mdw.ac.at