

Im Zeichen der Intoleranz¹: Der Zupfklang und andere Verfehlungen in Eduard Hanslicks Wien

Joan Marie Bloderer

Halbwach in ihrem Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufsauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das „dankebarste“ Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditieren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie.

Eduard Hanslick²

Ton und Haltung der jetzigen Polemik auf musikalisch-theoretischem Felde erinnert leider nur allzulebhaft an die bekannte Taktik der Affen, welche hinter Blättern (der Bäume) versteckt den Feind – man weiß womit – bewerfen. Wird man von so einem Wurf auch nicht erschlagen, so kann man doch jedenfalls dadurch beschmutzt werden. [...]. Die Kampfweise der jetzigen Zeit hat etwas giftiges, verbissenes, bösesartiges.

A. W. Ambros³

¹ Intoleranz wird hier verstanden als Unduldsamkeit, Verachtung für als fremd empfundene Personen, Dinge oder Verhaltensweisen.

² Hanslick 1854, S. 72f. Der Ästhetiker, Historiker und Musikkritiker Eduard Hanslick (*1825 Prag, †1904 Baden bei Wien) prägte maßgeblich das Wiener Musikleben nach 1848, besonders nach dem Erscheinen seines Buches *Vom musikalisch Schönen* 1854. Hanslicks umfangreiches Wissen, sein musikalisches Verständnis und die Macht seiner Sprache, aber auch seine unverhohlene Verachtung gewisser gesellschaftlicher Randscheinungen gegenüber bestimmten ein halbes Jahrhundert lang Geschmack und Musikbewusstsein seiner Leser.

³ Ambros 1896 [1856], S. X. August Wilhelm Ambros (*1816, †1876) war Tonsetzer, Musikwissenschaftler und Essayist, Jugendfreund Hanslicks aus gemeinsamen Prager Tagen und Autor einer (im Vergleich zum Hanslick kleinen) Anzahl beachtlicher Aufsätze. In seinem *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856), woraus obiges Zitat stammt,

Vorausgeschickt

Eine restriktive Wahrnehmung von „Musik“, gepaart mit hoher Bereitschaft zur Intoleranz, charakterisierte große Teile der gebildeten Bevölkerung im musikalischen Wien nach 1850. Ausschließungstendenzen wurden in ihrer faktischen Geschlossenheit bisher von der Forschung nicht als solche wahrgenommen, ihre Auswirkungen nicht zusammenhängend thematisiert. Intoleranz offenbarte sich damals in Wien in dem Bestreben, mehreren der damaligen Komponenten des öffentlichen Musiklebens ihre Existenzberechtigung in just jener Öffentlichkeit mit polemischen Mitteln abzuerkennen. Das Ausmaß der – oft unterschwelligen – Ausschließungen, auch ihre verborgenen Hintergründe (die Interessen, denen sie dienten) können nicht Gegenstand dieses Beitrags sein. Wir befassen uns vielmehr mit der Rolle Wiener Kritiker im Kreieren bzw. Schüren dieser Feindbilder sowie mit den Folgen für das Wiener Musikleben. Die städtische Zither, deren Rezeption viele Ausschließungsmomente vereint, soll uns den Weg weisen.

Einleitung

Die städtische Zither genoss eine beachtliche Popularität in Wien nach 1850.⁴ Dies belegen die rasch anwachsenden Verkaufszahlen von Zithermusikalien nach 1860, die nur durch den Verkauf von Klaviermusikalien überboten wurden (hier allerdings im Verhältnis 1:7).⁵ Die Zither empfahl sich als durchaus erschwingliches und für bescheidene Ansprüche leicht erlernbares Instrument. Transkriptionen (das Gros der Wiener Musikalien) verschafften Zitherspielern Zugang zum Lied-, Opern- und Operetten-Reichtum einer der fruchtbarsten Musikkulturen Europas.

Diese ‚Zithermode‘ war jedoch von kurzer Dauer, sie verschwand bald nach dem Tod ihres ‚Protektors‘ Herzog Maximilian in Bayern 1888. Auch während der wenigen Jahrzehnte in denen sie gewissermaßen ‚angesagt‘ war, haftete der städtischen Zither in weiten Teilen der elitären Wiener Musikwelt offiziell der Ruf eines Spielzeugs, eines nicht ernst zu nehmenden Instrumentes an.

beabsichtigte Ambros, die Argumentation in Hanslick's *Vom musikalisch Schönen* (1854, s. u.) zu widerlegen.

⁴ Vgl. hierzu u.a. Bloderer 2011 *passim*.

⁵ Büsing 1861, S. 1-16, 21-23.

Zu den *Virtuosen*-Concerten übergehend berichten wir vollständigshalber zuerst, daß ein Herr *Umlauf* den wehmüthigen Gedanken hatte, ein Concert auf der *Zither* zu geben, und wir den lustigeren, nicht hineinzugehen.⁶

Hr. Eduard Geiringer übersandte uns vor Kurzem seine „Neueste Zitherschule“ zur Besprechung. Die Leser der „Monatschrift“ werden es begreiflich finden, wenn wir uns hinsichtlich dieser Werke incompetent erklären. So wenig es uns je beifallen konnte, die Productionen der H.H. Knopf, Schnitzer u. s. w. in den verschiedenen Gastlocalitäten zu recensiren, ebensowenig können wir dies bei einer Zitherschule. Diese kann doch nur für solche Dilettanten berechnet sein, welche in die Fußstapfen obgenannter Herren zu treten gesonnen sind.⁷

Um allen – sowohl den zahlreichen Zitherspielern als auch den zahlreichen Verächtern dieses Instruments – gerecht zu werden, wendete das renommierte *Meyers Konversations-Lexikon* (Leipzig/Wien) 1890 folgenden Kunstgriff an: ein durchaus positiver Artikel über die vielen Vorzüge der städtischen Zither⁸ erschien – nicht als Hauptbeitrag, sondern verlagert in ein kaum auffallendes, schwer zu findendes „Korrespondenzblatt zum 17. Band“.⁹ Die Redaktion fühlte sich gezwungen, dies auch zu kommentieren:

Unser Artikel „Zither“ (im 16. Band) enthält alles über das Instrument Wissenswerte in gedrängter Darstellung, wie sie für die Zwecke des Konversations-Lexikons eben nur zulässig ist. Wenn wir, Ihrem Wunsche entsprechend, hier eine ausführlichere Belehrung über Ihr „Lieblingsinstrument“ folgen lassen, die wir einem anerkannten Fachmann verdanken, so müssen wir doch dazu bemerken, daß uns die Raumverhältnisse verbieten, eine solche Behandlung, wie sie wohl für Spezialwerke und überdies nur für wichtigere Gegenstände geeignet ist, auch andern Instrumenten zu Theil werden zu lassen.

Viele auch wohlwollende Stimmen plädierten dafür, die neu geschaffene städtische Zither als bescheidenes, begleitungsstaugliches Halbinstrument der Landbevölkerung zu begreifen, nützlich bei Gesang und praktisch für die Wiedergabe der allgegenwärtigen Ländler.

⁶ Hanslick 1995 (1855-1856), S. 198.

⁷ Klemm 1858, S. 228.

⁸ Mit wohlgesonnenen Anmerkungen zum „vollkommenen Tonwerkzeug“, zum „bildsamem Tonreichtum“ und „eigentümlichem Klangreiz“ des Instruments. Anm.

⁹ *Meyer's Konversations-Lexikon* 1890, Bd. 17, S. 1058-1059. Siehe zum Vergleich der offizielle Zither-Beitrag in Bd. 16 derselben Ausgabe, wo die Zither der Stadt v. a. über die damals üblichen Lokalisierungen „Instrument des Altertums“ und „Gebirgsinstrument“ identifiziert wird.

Der Klang der Cyther, welche man aber nie als Konzert-Instrument behandeln soll, eignet sich am Besten zur Begleitung unserer Volksweisen, und zum Vortrage der herrlichsten Tanzmelodien.¹⁰

Dieses Ansinnen stand im Widerspruch zu der Tatsache, dass diese ‚neue‘ Zither ursprünglich in städtischen Werkstätten (Gumpoldsdorf, Leopoldstadt, Innere Stadt) für Städter konzipiert und gebaut wurde.

Wie ist diese Diskrepanz zu erklären? Irrten sich hunderte von Wiener Zitherspielern, wenn sie meinten, Freude an ihrem Spiel, an ihrem Instrument zu finden? Fehlte es ihnen tatsächlich an Bildung, fehlte es ihnen an Geschmack? Nun, es wäre voreilig, die Ablehnung oder Beschränkung des Gebrauchs der städtischen Zither durch gewisse gebildete Kreise (und hier faktisch nur in der Öffentlichkeit¹¹) als eine Kritik an dem Instrument *per se* zu sehen. Ähnliche damalige Kritiken zielten auf die „gezwickten Saitenspiele“ Gitarre und Harfe, die allerdings in den Verkaufszahlen weit abgeschlagen hinter der Zither lagen. In allen Fällen war nicht etwa die zupfende Spielweise, sondern die Akustik des Zupfinstrumentes – sein „flüchtiger Klang“ – der vordergründige Stein des Anstoßes,¹² auch wenn dies nicht immer dezidiert zum Ausdruck kam.

Der Zupfklang

Als im Jahre so und so viel die Spanier eine Schlacht verloren hatten, fand man 3000 Guitarren auf dem Schlachtfelde. Damals mochte wohl die Blütenperiode dieses Instrumentes seyn. Wie sich die Zeiten ändern! Ich getraue mir jetzt mit einer einzigen Gitarre 3000 Beethoven-Enthusiasten, mit Inbegriff einiger Musikreferenten, die weder von dem einen noch von der andern etwas verstehen, in die Flucht zu schlagen. *Das Instrument ist wenigstens bei uns ganz aus der Zeit*, selbst die hysterischen Damen, deren einzige Ressource es sonst war, haben es in die Acht erklärt, und ich

¹⁰ Sonntag 1846, S. 388.

¹¹ Wir erinnern daran, dass die Zither von Hunderten – auch Adeligen – über Jahrzehnte privat gespielt wurde. Siehe Bloderer 2008, S. 199f.

¹² Dass die Akustik seines Klanges eine maßgebliche Eigenschaft eines Instrumentes ist, fand erst späte Berücksichtigung, wie in der Systematik der Musikinstrumente von Hornbostel/Sachs von 1913 erkennbar (Unterteilung nach der Konstruktion, sodass Lauten und Hackbretter getrennte Einteilungen erfuhren und Klaviere als Zithern – ungeachtet ihres Klangverhaltens – identifiziert wurden.) Noch 1928 konstatierte Wilhelm Heinitz: „Die Harfe unterscheidet sich als Saiteninstrument von der Laute, Gitarre, Violine oder dem Klavier dadurch, daß sie kein Griffbrett aufweist und daß ihre Saiten mit den Fingern [...] erregt werden.“ Auch hier kein Wort zum charakteristischen – wohl Ausschlag gebenden – Klangverhalten des Instruments. Siehe Heinitz 1928, S. 102.

kenne außer einigen Näherinnen in der Vorstadt nur mehr einen alten Doctor, welcher „Blühe, Blümchen, blühe“ singt und sich mit der Guitarre dazu accompagnirt.¹³

Die Guitarre ist an und für sich *zu bedeutenden künstlerischen Leistungen nicht geeignet*.¹⁴

Frl. Mösner ließ sich auf der Harfe hören, und gewann uns *trotx des undankbaren Instrumentes* durch den netten und lebhaft accentuirten Vortrag des sehr hübsch componirten Concertes von Parish-Alvars.¹⁵

Diese diffusen Kritiken, in Wirklichkeit Ablehnungen des für Zither und Gitarre typischen Zupfklanges – vordergründig von der neuen Kritikerzunft ausgehend (s. u.) – zeigte sich schon in Ansätzen bald nach 1800. Ab der Jahrhundertmitte wurde der flüchtige Zupfklang bereits mehrheitlich und ohne großen Widerstand als unzureichend bzw. minderwertig angeprangert. Während also am Ende der 40er Jahre die ersten städtischen Zithern ihren Weg auf den Wiener Markt fanden,¹⁶ machte sich eine generelle Ablehnung des Zupfklangs in bestimmten Kreisen bereits bemerkbar. Aus heutiger Sicht ist es möglich, diese Intoleranz als Facette einer Polemik zu sehen, die besonders die Begriffe „Zupfklang“, „Dilettant“, „Bildung“ und „Frauen“ als Reizwörter bediente, um das neue bürgerliche Publikum in (wirtschaftlich vorteilhaften) Gleichklang zu bringen. Die Polemik gipfelte in dem Reizwort „Zither“, das die unliebsamen Begriffe „Zupfklang“, „Dilettant“, „Bildung“ und „musizierende Frauen“ in sich zu vereinen schien. Dass hierdurch die Instrumente Zither, Harfe, Gitarre und Mandoline schicksalhaft in ihrer Existenz betroffen wurden, war vielleicht ein Zufall der Geschichte, da es vermutlich in erster Linie um Ausgrenzung *per se* ging.

Die Zupfinstrumente

Der Klang der Zupfinstrumente entfaltet sich mit dem Anschlagen der Saiten, seine Qualität und Dauer hängen sowohl von der Beschaffenheit der Saite als auch von der Art des Anschlagens und der mehr oder weniger umsichtigen Konstruktion des Instrumentes ab. Anders als der Streichklang, dessen Charakter von einer fortwährenden, bewussten Manipulation abhängig ist, ist ein Zupfklang ab seinem Entstehen nur sehr bedingt beeinflussbar. Die Qualität der

¹³ Lewinsky 1843. Herv. d. V.

¹⁴ Klemm 1858, S. 280. Herv. d. V.

¹⁵ Klemm 1858, S. 221. Herv. d. V.

¹⁶ Anton Kiendl, Erfinder der städtischen Zither, zeigte die freie Beschäftigung des Geigen- und Lautenmachens 1844 in Wien-Gumpendorf 404 an, stellte jedoch Zeit seines Lebens in internationalen Ausstellungen nur Zithern aus. Prochart 1979, S. 89.

Flüchtigkeit ist ihm charakteristisch, auch ein eingesetztes Vibrato kann diese Tatsache nur bedingt verschleiern. Zupfklänge und Streichklänge unterscheiden sich daher wesentlich voneinander.

Zupfinstrumente, die zum ältesten Bestand des europäischen Instrumentariums zählen, erfuhren besonders in Südeuropa weite Wertschätzung und Verbreitung. Sie waren zu verschiedenen Zeiten in allen Musiksparten wesentlich, auch in der Kunstmusik. Im Barock bildeten sie häufig, dank ihrer Akkordfähigkeit und ihrem Vermögen tiefe Töne hervorzubringen, die Fundamentinstrumente.

Um 1830 war die Zupfmusik Süddeutschlands und Österreichs überwiegend auf die ländliche Musikkultur beschränkt. Da und dort klang eine Harfe, eine Gitarre, selten eine Laute, manchmal eine einfache Zither.¹⁷ Zupfmusik begleitete einfache Gesänge und animierte, im kleinen und bescheidenen Rahmen, zum Tanz (in der einfachen Stube, oben auf der Alm, im heimischen Wirtshaus). Vorzüge der Zupfinstrumente waren ihre Wohlfeilheit, ihre meist unkomplizierte Herstellung, die relative Einfachheit ihrer Handhabung, und, gut gespielt, ihre belebenden, unverfänglichen Klänge. Zu ihren Nachteilen zählten die Schwierigkeit, selbständige Melodien (und nicht bloß Akkordfloskeln oder Arpeggien) aus ihnen zu locken und die mangelnde Resonanz des Zupfklanges, der – außer in entsprechenden Räumen – kaum ein paar Tische weiter zu hören war.

Zupfklänge vernahm man überaus selten in der Stadt, und wenn doch, dann häufig unter den Händen von schlichten, oft bettelnden oder zumindest herumziehenden ländlichen Spielern. Professionelle Konzerte von Harfen- oder Gitarrenvirtuoson waren die Ausnahme. In der Vorstadt erklangen Zupfinstrumente meist in Gasthäusern, gespielt von hiesigen Musikanten oder von musikkundigen Handwerkern.¹⁸ Da verhältnismäßig leise, waren Zupfinstrumente für größere Tanzveranstaltungen ungeeignet. Zithern und Gitarren hätten sich auch nicht bewährt allein auf einer der neuen, großen Bühnen. Als preiswerte Alltagsgegenstände, als kaum auffallende, zur Verfügung stehende Wandobjekte in den Gasthäusern der Stadt, genossen die unaufdringlichen Gitarren und Zithern kein Ansehen. Sie erfuhren – trotz ihrer Popularität in bestimmten Kreisen der einfachen Bevölkerung – höchstens Mitleid oder Verachtung durch

¹⁷ Zithern erklangen allerdings selten in der Umgebung Wiens. S. Bloderer 2008, S. 260f.

¹⁸ Der begabte Zither-Entertainer Franz Ponier spielte im Saal „Zum grünen Thor“, der spätere Zitherlehrer Kaiserin Elisabeths, Franz Kropf, spielte im heimischen Gasthaus in der Wiener Innenstadt. Anm.

die Privilegierten, die sie schlichtweg (ob ihrer ‚minderwertigen‘ Klänge) ignorierten. In diesen Kreisen zählten sie zu den ‚Nicht-‘, bzw. ‚Halbinstrumenten‘. Bereits erwähnte Statistiken zu in Österreich verlegten Musikalien um 1860 weisen auf die damalige Gewichtung Zupfmusik – Klaviermusik hin. Dass Zithermusikalien damals (fünfzehn Jahre nach Erfindung der städtischen Zither) immerhin in einem Verhältnis 1:7 gegenüber Klaviermusikalien rangierten,¹⁹ liefert daher einen bemerkenswerten Beweis für eine eifrige Dilettanten-Pflege dieses öffentlich verpönten Instrumentes.

Die neue städtische Zither.

Die städtische Zither wurde aus der finanziellen Notlage ihres ersten Erbauers Anton Kiendl zu einer ‚Unzeit‘ im Wiener Konzert- und Gesellschaftsleben entwickelt.²⁰ Kiendl verstand es jedoch, seine Erfindung, bzw. sein Geschäftsmodell – trotz eines bereits grundsätzlich ablehnenden Zeitgeistes – durch handwerkliches Talent, Fleiß und Geschäftstüchtigkeit zum Erfolg zu führen. Angesichts des herrschenden sozialen Klimas beschränkte sich dieser uneingeschränkte Erfolg jedoch auf Anton Kiendl selber. Das gesellschaftliche Schicksal seiner Zither, des Zupfklangs generell sowie anderer damals marginalisierter Gruppen und Gegenstände scheint sein Ursprung in einer geschürten Intoleranz gegenüber einigen gesellschaftlichen ‚Außenseitern‘ zu haben. Die so an den Rand Gedrängten werden in Folge kurz angesprochen.

Die Zithermusik des jungen Virtuosen Johann Petzmayer²¹ in Wien war durch zurechtgelegte, fließend gezupfte Arpeggien und einer punktuell ange deuteten Melodie charakterisiert, wobei die damals einfach gezimmerte Zither in Manier einer liegenden Gitarre gespielt wurde. Dem Anschein nach hat Anton Kiendl diese sogenannte *Gebirgszither* der vorstädtischen Kneipen – in München aufgrund Petzmayers Präsenz *Wienerzither* genannt – hauptsächlich in der Saitenzahl erweitert und auf Verlässlichkeit und Bedienbarkeit hin übersichtlicher gestaltet. Kaum Beachtung fand bisher die Tatsache, dass ein Kontinuum des bis dahin allgemeinen Zitherklanges somit unterbrochen wurde und die neue, für die Dilettanten der Stadt gebaute Zither mit abweichenden Klangeigenschaften an ihre Stelle trat. Nun wäre es verkehrt, die veränderten Klangei-

¹⁹ Büsing 1861, S. 1-34. Der Katalog weist überhaupt keine Musikalien für Harfe, Gitarre oder Mandoline auf.

²⁰ Siehe Bloderer 2008, S. 282ff.

²¹ Johann Petzmayer (*1803, †1884) war der erste und vielleicht der bedeutendste Zithervirtuose. Siehe Bloderer 2014, *passim*.

genschaften dieser neuen, städtischen Zither als ‚einfach passiert‘, als ein Nebenprodukt des einsetzenden professionellen Zitherbaus zu betrachten. Spätestens ab dem Wirken des Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick Ende der 1840er Jahre zeigte sich nämlich eine radikal veränderte Klangvorstellung unter Gebildeten, die sich dem Streichklang verpflichtet fühlten und dem flüchtigen (‚minderen‘) Zupfklang nun völlig verschlossen. Der Zitherbauer musste also von vornherein trachten, dieses potenzielle ‚Manko‘ im Klangverhalten des jungen Stadt-Instrumentes bestmöglich zu kaschieren. Gleichzeitig wurde es evident, dass das gebildete Publikum der Beschaffenheit salonfähiger und konzertfähiger ‚Musik‘ zunehmend enge Grenzen zog. Das Klavier und sein Repertoire gaben das Vorbild. Sollte die Zither als attraktiv gelten, waren auch hier die Zitherbauer in der Pflicht. Radikale Veränderungen in der Denkweise des Wiener Publikums waren indessen Vorzeichen eines kommenden, primär von der Wirtschaft gelenkten, öffentlichen Musiklebens. Sie spielten den Konzertgebern, den Zeitungs- und Musikalienverlegern, den Musik-Ausbildungsstätten und dem Instrumentenbau in die Hände. Der Wandel traf die Zupfinstrumente mit großer Härte.

Der Wandel

Ungeachtet einstiger Erfolge von Virtuosen des flüchtigen Klangs (wie Simon Molitor, Mauro Giuliani, Giulio Regondi, Johann Kaspar Mertz – Gitarre; E. Parish Alvares, Dorette Spohr – Harfe; Franz Xaver Gebauer – Maultrommel und Michael Josef Gusikow – Xylophone) war das Publikum immer weniger bereit, kurzlebige gezupfte Musikklänge in öffentlichen Aufführungen zu dulden. Flüchtige Klänge galten nun als minderwertig, was unmittelbare Auswirkungen auf den Instrumentenbau zur Folge hatte. Ein Kritiker erklärte diese Abwendung vom Zupfklang mit einem inzwischen ‚reiferen‘ Publikum:

Die Guitarre, eins jener Halbinstrumente, das sich vermöge seiner künstlerischen Bedeutung niemals einen Platz unter den Tonwerkzeugen des Orchesters vindiciren wird, daß wie seine Vorgänger die Viola da Gamba, die Viola d'amour u. a. m. wieder theilweise oder gänzlich verschwinden wird, hat zur Zeit Giuliani's den Höhepunkt in der Beliebtheit und allgemeinen Verbreitung eingenommen. *Seit dieser Zeit ist mit den ernsteren Verhältnissen in der Kunst und im Leben überhaupt und mit den praktischen Interessen der gegenwärtigen Periode auch nach und nach die Serenaden-Manie verschwunden, bei welchen die Guitarre eine Hauptrolle spielte.* Als Konzertinstrument hat sie wohl nie gegläntzt, aber in der neuesten Zeit wurde auch ihr kleiner Antheil von dem dominirenden Konzertinstrumente, dem Clavier, ganz absorbirt (einzelne Beispiele wie Regondi, Merz usw. sind kein Beweis dagegen). Dessen ungeachtet ist die Gitarrenfabrikation, zu ihrer Ehre sei es gesagt, nicht lässig auf dem alten Punkte stehen geblieben,

sie hat den Indifferentismus der musikalischen Welt durch Verbesserungen, Vervollkommnungen und Erweiterungen zu heben versucht [...].²²

Um 1850 pochten Vertreter der neuen Kritiker-Zunft – und hier besonders Eduard Hanslick – auf die völlige Inakzeptanz des ‚minderwertigen‘, ephemeren Zupfklanges.

[...] wenn ein so geist- und seelenloses Instrument wie die Harfe (welche wie jedes gezwickte Saitenspiel eines gebundenen Gesangs unfähig ist), nicht müde wird, unablässig dieselben Arpeggien und Tonleitern zu prickeln; dann sind seelig diejenigen, die das freut, oder die es nicht zu hören brauchen.²³

Ein Saiteninstrument, dessen Ton ohne Wiederholung fortklingen kann, ist musikalisch schätzenswerther als ein anderes, dessen Töne sogleich nach ihrer Erzeugung wieder verklingen [...].²⁴

Die kleineren, böartigen Insecten harren noch dein; hörst du das Gewinsel der heimtückischen Physharmonikas und Melodicons? Fühlst du den Stich der kleinen Zithern? [...]. Wenn die oft beklagte Eigenschaft der Musik, zudringlich zu sein, irgendwo in ihrer raffinirtesten Scheußlichkeit systematisch gepflegt wird, so geschieht dies gewiß im Londoner Industriepalaste.²⁵

Die Gründe

Nicht nur der Zupfklang und die Zupfinstrumente schienen keine Berechtigung mehr zu haben, auch Ressentiments gegenüber Frauen, die in der Öffentlichkeit musizierten, gegen Dilettanten und gegen Musiker mit ‚mangelnder Bildung‘ waren allgegenwärtig. Nachstehend bemühen wir uns um die Darstellung einiger Ursachen dieser Intoleranzen gegenüber einstigen Teilen der tradierten Klangkultur und um eine grobe Skizzierung von Methoden, die zu den abschätzigen Meinungen seitens der Allgemeinheit führten.

Ursachen und Methoden der Ausgrenzung des Zupfklanges, der Zupfinstrumente generell, von Dilettanten, musizierenden Frauen und von den ‚ungebildeten‘ unter den Musizierenden.

Zumindest sechs Entwicklungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheinen für diese Ausgrenzungen maßgeblich gewesen zu sein. Wir belegen

²² Schmidt 1845. Herv. d. V.

²³ Hanslick 1897, S. 45. Der Kritiker bespricht hier die Konzertsaison 1852-1853.

²⁴ Bernsdorf 1857/II, S. 499.

²⁵ Hanslick 2008 (1862), S. 100 (= „Musikalisches aus London II. Von der Ausstellung“).

drei davon mit den Begriffen *Gesellschaftswandel*, *Neuansichtung des Musiklebens* und *Das Kritikerwesen*. Die Entwicklung des *Klaviers* zum dominierenden Instrument des Gesellschaftswandel wird im Zusammenhang mit diesem besprochen, findet aber auch anderswo Erwähnung. Die Begriffe *Polemik* und *Dilettantismus* haben wir dem alles überschattenden Kritikerwesen unterstellt.

Gesellschaftswandel

Ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts erfuhr das Wiener Musikleben eine grundlegende Umstellung. Diese ging mit einer Neuansichtung seiner Organisation einher: 1) eine rasch anwachsende Zahl öffentlicher Konzerte (Spiegelung der plötzlichen Bedeutung der bürgerlichen Schicht für die Organisation und Aufrechterhaltung dieser); 2) gesteigerte Ansprüche an die gebotene Konzertmusik und, damit verbunden, ein wachsender Bedarf an professionell gebildeten Musikern, was zur Gründung von privaten Konservatorien in Graz und Wien führte; 3) die Etablierung öffentlicher Orchesterkonzertreihen wie die *concerts spirituels* (1819-1848) und die philharmonischen Konzerte (ab 1842) als fixer Bestandteil des Musiklebens.

Allerdings: Die neu-gegründeten Orchester, die neu-etablierten Konzertreihen, die (auch aus Kostengründen) größeren Konzertsäle, die Privatkonservatorien der Musikvereine, das parallele Aufkommen eines Musikverlagswesens – Musikalien, Musikfeuilletons, regelmäßig erscheinende Musikkritiken – waren nicht nur das greifbare Resultat gesellschaftlich-ökonomischer Überlegungen in einer neuen, bürgerlich ausgerichteten Welt, sondern signalisierten auch ein Bemühen des einzelnen Bürgers um Orientierung in einer erstmals ‚freien‘ Sozialstruktur. Aus der ehemals klar strukturierten Adel-Bürger-Pöbel-Gesellschaft mit ihren tradierten, für jedermann klaren Verhaltensnormen war ein in vielen Aspekten neu zu definierendes gesellschaftliches Gemenge von Stadtmenschen geworden, Menschen, die mal da, mal dort einzuordnen waren; eine erstmals erstarkte bürgerliche Gesellschaft von Individuen, die alle die legitimen Ziele der ökonomischen Optimierung und der sozialen Absicherung für sich und die ihren reklamierten. Dieser Aspekt des freien gesellschaftlichen Einordnens eines Individuums, das die Verantwortung für seine soziale Absicherung zum ersten Mal persönlich trug (zusammen mit der Angst – sollte er gesellschaftlich scheitern – vor einem selbst-verursachten ‚sozialen Tod‘), erfuhr bisher in der Forschung zu wenig Beachtung. Und doch scheint dieser Wandel der gesellschaftlichen Perspektive als einer der Schlüssel zu den oben dargelegten Ausgrenzungen – des sog. Zupfklanges, des Dilettantentums, der Frauen im öffentlichen Rahmen usw. – gewesen zu sein. Die, die sich öffentlich empörten z.B.

gegen den Zupfklang, scheinen hauptsächlich unter den Bürgern und den Mitgliedern des sog. Geldadels gewesen zu sein,²⁶ unter denen also, die eine bessere gesellschaftliche Stellung erkämpfen bzw. verteidigen mussten. Und diese Menschen ‚auf dem Weg nach oben‘ die unbedingt als ‚wissend‘ gelten wollten, begaben sich in Abhängigkeit von Kritikern, den Meinungsmachern der Gesellschaft.

Die neue Angst um persönliche soziale Absicherung (und die der Familie), das Sich-Abgrenzen gegenüber denjenigen ‚unter sich‘ in der Gesellschaftsordnung, ist wohl ein Schlüssel zu der Wirksamkeit der Polemik gegenüber Zupfinstrumenten *et al.* Die Wirtschaft wusste den Ängsten der ‚neu-arrivierten‘ Bürger und des neuen Geldadels profitabel und doch unterschwellig zu begegnen.

Der Besuch war zahlreich und *sehr gewählt*.²⁷

Schade, daß Hr. Titl die brave Sängerin zu dem blasirten Jodeln zwang, *welches von Kunstkennern und gebildeten Kunstliebhabern* längst als ein musikalischer Unfug mißbilligt wird.²⁸

Eine Antwort hieß Unterordnung unter einem von meinungsstarken Zeitungskritikern vorgegebenen und überwachten Konformismus. Als *das* häusliche Instrument sicherer gesellschaftlicher Akzeptanz galt daher seit Anfang des Jahrhunderts zunehmend das Klavier.

Wo immer man hinkommt, überall hört man nur Musik. In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt.²⁹

Die stärkste Seite des „musikalischen Wien“ ist offenbar das Klavier, quantitativ und qualitativ. Wenn man sagt, daß in Wien Tag für Tag 30,000 Klaviere in tönender Bewegung sind, so rechnet man gering. Und diese statistische Notiz in’s Nazional-Oekonomische übersetzt, gibt für die täglich schlagfertigen Klaviere einen Kapitalwerth von nicht weniger als vier millionen Gulden, für den Klavierunterricht, wenn ein Lehrer oder Lehrerin nur auf 120 Gulden jährlich taxirt wird, einen Kapitalwerth von mehr als siebzig Millionen Gulden.³⁰

Das Klavier verfügte über die nötige akustische Resonanz, um im Konzertsaal zu bestehen, es war von imposanter Größe und seine Anschaffung brachte beträchtlichen Gewinn für den Instrumentenbau. Das Forte-Pedal und die Ver-

²⁶ Eine Erkenntnis unserer Zeitungsrecherchen.

²⁷ Grün 1841, S. 247. Herv. d. V.

²⁸ Meyer 1841. Herv. d. V.

²⁹ Sealsfield 1828, S. 131.

³⁰ Mendel 1861, S. 532f.

füßbarkeit ca. 6 ½ Oktaven „vorgeformter“ Klavierklänge auf festgelegter Tonhöhe ermöglichten dem Klavierspieler auch bei mäßiger musikalischer Begabung ein respektables, wenn auch einfaches musikalisches Resultat. Das Klavier (und, so die Hoffnung, auch sein Spieler) standen im hohen Ansehen. Auch bedurfte das Klavier zum Musizieren nicht zwingend ein anderes Instrument, sondern konnte sich selbst genug sein. Wie die Geige früherer Jahrhunderte wurde das Klavier nach 1800 im Salon und im Konzert unentbehrlich.

Neuausrichtung des Musiklebens mit Hinblick auf Bildung sowie nach hauptsächlich finanziellen Überlegungen: die Musik im Zeitgeist des 19. Jhs.

Mit der Neuausrichtung des Wiener Musiklebens Anfang des 19. Jahrhunderts nach (erstmalig primär) finanziellen Überlegungen erfolgte eine Umdeutung der Relevanz der Musik für die Gesellschaft. Neue Aufgaben wurden ihr auferlegt, neue Erwartungen in sie gelegt. Konzertveranstalter spielten nun eine wesentliche Rolle.

1) Wie in den Jahrhunderten davor war die Musik (besonders nach 1850) Gegenstand der geistigen Betrachtung, allerdings nun als Angelegenheit nicht nur (wie früher) gebildeter Musiker und Musikwissenschaftler, sondern auch von Philosophen, Psychologen, Forschern aller Art und Zeitungskritikern. Brücken wurden gedanklich errichtet zu den Naturwissenschaften, es erschienen Grundsatzwerke zu Themen der Akustik und der Instrumentierung. Der Gegenstand Musik/Tonkunst wurde in tief sinnigen Abhandlungen als ‚Tonwissenschaft‘ erörtert.³¹ Erste Lehrstühle wurden für Musikwissenschaft und Musikgeschichte in Berlin, Prag, Straßburg und Wien geschaffen. Dem neuen, allgemein ‚wissenschaftlichen‘ Klima entsprechend, betrachtete die gebildete Welt ‚Wissen‘ um die Akustik, die Wirkung des Klanges, das musikalische Verhalten früherer Jahrhunderte und den Einfluss der Musik auf das Allgemeinwohl der Jugend als grundlegend und jedem zugänglich. Und angesichts dieses omnipräsenten (quasi-) wissenschaftlichen Ansatzes bemühten sich auch einfache Instrumentenbauer um den Anschein eines rein systematischen, wissenschaftlichen Vorgehens. Sie bedienten sich imposanter Fantasienamen („Glicibari-

³¹ *Re Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Berlioz 1844; *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen*, Zamminer 1855; *Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Helmholtz 1862; Gründung der *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* durch Guido Adler und Philipp Spitta 1884.

sono“³²) für ihre Erfindungen,³² verwendeten vermehrt Fachausdrücke in ihren Werbungen („auf Grund eines in der Akustik bekannten Gesetzes“³³, „nach den Prinzipien der Berechnung in ihrer schwingenden Länge und Schwere erzeugt“³⁴, „freischwebende Resonanzdecke mit Stimmstock“³⁵, „den Tonwellen [...] das freie Ausströmen in die Räume [...] gestatten“³⁶) und nannten sich selbstbewusst „Forte-Piano-Verfertiger“, „Zitherfabrikanten“, „musikalischer Kunstmaschinist“³⁷.

Ferner wurde, wie früher in vielen anderen Bereichen (so auch in der Malerei), der Musik ein inhärenter ‚Bildungsauftrag‘ zugeordnet. Der Umgang mit der Musik verlor seine Leichtigkeit.

Intensiv berichtet Hanslick über im kleineren Rahmen stattfindende Kammerkonzerte, deren *Veranstalter* er einen *Bildungsauftrag* zugesteht. Da das Streichquartett mit seiner „ästhetischen Distanz zum Populären“ [...] als größtmögliche Reduktion des harmonischen Satzes sich „am eindeutigsten auf der reinen Substanz [...] befindet, entstehen hier besonders günstige Voraussetzungen zur Umbildung des Publikums in eine ideale Hörschaft. Durch die Vermehrung des Anteils an Kammerkonzerten und Quartettabenden am Musikleben wird [...] dem Publikum eine Möglichkeit an die Hand gegeben, die Sprache der Musik besser verstehen zu lernen. [...]. *Der Hörer bildet als Konsument vorerst ein defizitärer Typus*; er hat den Vorgaben der Musik – im Idealfall einer qualitativ hochwertigen – zu folgen, wodurch sich seine Kenntnis erhöht. *Das Werk bildet den Hörer*.³⁸

2) Hinzu kam, dass nach dem Wiener Kongress ‚Geschäfte‘ der Industriellen, des Geldadels, der erstmals erstarkten Bürgerschicht in den Vordergrund rückten. Der Auflösung privater Orchester des Adels Anfang des Jahrhunderts³⁹ folgte die Gründung von Konservatorien und von öffentlichen und halb-öffentlichen Konzertreihen – z.B. die philharmonischen Konzerte. Es folgte erstmals eine Ausrichtung des öffentlichen Musiklebens nach v.a. ökonomischen Gesichtspunkten.⁴⁰

³² „Notizen“ in: August Schmidt VII/133 (6. November 1847), S. 536.

³³ Inserat von Johann Jobst in: Franz Wagner [Hg.] 1891, V/7 (1.7.1891), S. 10.

³⁴ Inserat des Franz Xav. Güttler in: Franz Wagner [Hg.] 1891, V/7 (1.7.1891), S. 11.

³⁵ Inserat des Carl Fromm in: *Der Troubadour* IV/1 (1. Januar 1886), S. 10.

³⁶ „Notizen“ in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* VIII/28 (7. März 1848), S. 112.

³⁷ D. h. Spieluhrerzeuger. Ottner 1977, S. 68.

³⁸ Kommentar des Herausgebers Dietmar Strauß in: „Der Hörer im Visier“. Hanslick 2005, S. 462. Herv. d. V.

³⁹ Ursache waren Geldverluste während und nach den Napoleonischen Kriegen.

⁴⁰ Zum Vergleich: der Münchner Hofkapellmeister Franz Lachner (*1803, †1890) wird gerühmt, allein im faktisch selben Zeitrahmen „Schöpfer eines wirklichen Konzerte-

Der von Wegeler erwähnte Fürst Lobkowitz ist gleich Lichnowsky Beethoven seit den ersten Wiener Jahren zugetan. Er unterhielt seit 1796 eine eigene Kapelle, mit der Beethoven viele seiner Orchesterwerke erstmals probierte. Der Fürst mußte später seine Musikbegeisterung, die er sich viel kosten ließ, mit seinem vollständigen Bankerott bezahlen.⁴¹

So wie in Wien, entwickelte sich auch in den städtischen Zentren der verschiedenen Kronländer das musikalische Leben durch die Aktivitäten von Vereinen und Musik-Gesellschaften (von denen einige bereits auf eine generationenlange Tradition zurückblickten). Die bürgerliche Klasse war der Träger der meisten dieser kulturellen Vereinigungen, daneben aber existierten auch – wie in Wien – die Gesangsvereine der Gewerbetreibenden oder der Arbeiter, in denen sich eben nicht nur der Drang nach Geselligkeit, sondern auch ein erwachendes kulturelles und nationales Selbstbewußtsein manifestierte.⁴²

Ein reges Musikleben konnte sich allerdings nur über den Weg der Ordnung wirklich festigen und diese bedurfte nicht nur Menschen vom Fach, sondern – vor allem – Visionen, Verständigung und Bereitschaft zur Zusammenarbeit. Josef Klemm, Gründer der angesehenen *Recensionen und allgemeine Bemerkungen*, spricht in den folgenden Zeilen hingegen von Unordnung, Uneinigkeit und Zwist in der Wiener Welt des Theaters und Musik (1853):

Die Wiener Theater- und Musikwelt befindet sich dermalen in einem so unklaren und zurütteten Zustand, in einer fortwährenden Gährung der Elemente, daß jeder, der dem künstlerischem Leben und Treiben mit theilnahmvoller Aufmerksamkeit, mit ängstlicher Spannung folgt, sich bewogen fühlt, auch seine Stimme neben so vielen andern, berufenen und ungerufenen, zu erheben. [...]. Wir haben vielfache Gelegenheit gehabt, die Verhältnisse Wiens in Bezug auf Musik und Theater näher zu betrachten und eigene Ansichten darüber zu erlangen. Je mehr aber unser Urtheil selbstständiger, unsere Ueberzeugung fester ward, um so mehr standen wir damit völlig vereinzelt, um so peinlicher mußte es uns berühren, Meinungen um uns her äußern zu hören, welche mit der gesunden Vernunft im völligen Widerspruch standen. *Es ist unberechenbar, unglaublich, welche Meinungen über Künstler und Kunstproductionen, sowohl in den Zeitungen, als auch im Publicum laut werden. Zwischen Lobbudelei und Ungezogenheit, Unwissenheit und Anmaßung, Eigensinn und Schwäche, drobt jede gewissenhafte Kritik, jede selbständige Meinung gänzlich zu verschwinden.* Ist es folglich nicht an der Zeit,

bens“ in München gewesen zu sein und zugleich „derjenige, der die Münchener Oper erst zu einem Kunstinstitut erhoben hat“, nicht in erster Linie im Interesse einer ökonomisch orientierten Konzertwirtschaft, sondern auf Geheiß des bayerischen Königs Ludwig I., nach Gesprächen mit verschiedenen Intendanten. s. Krebs 1906, S. 528.

⁴¹ Brief an den deutschen Musikverleger Nikolaus Simrock v. 4. 10. 1804, in: Rutz 1949, S. 236.

⁴² Heller 1995, S. 127.

daß jeder, der sich eines ruhigen und besonnenen Urtheils bewußt ist, seine Ansicht offen ausspreche? Vielleicht wird diese Vielen auch wie Unsinn vorkommen; mag es immerhin so sein, wenn nur hie und da ein vorurtheilsfreier Leser, ein unbefangener Theaterbesucher, uns im Stillen Recht gibt.⁴³

Woher stammte nun diese Unordnung, diese Uneinigkeit und dieser Zwist in der Gebildeten Welt der Wiener? Wir vermuten, einige Kritiker – hier vor allem Eduard Hanslick – hatten wesentlichen Anteil daran. Das öffentliche Musikleben hatte um 1850, anders als unter der Herrschaft des Adels um 1800, vor allem auf sicherer Finanzierung zu fußen. Garantien wurden verlangt: garantierte Auflagen (Musikalien), garantierte Abnahmen (Musikinstrumente), garantierte Besucherzahlen (Konzerte) und vor allem, garantierte Einnahmen (Investoren). Es herrschte Uneinigkeit unter denen, die das neue Musikleben mitbestimmen wollten. Und hier erwuchs dem sich neu formierenden Kritikerwesen eine ganz und gar zentrale Aufgabe.

Eduard Hanslick (*1825, †1904) in Wien und das Kritikerwesen

Der Musikforscher und Musikkritiker Eduard Hanslick war fünfzig Jahre lang eine Schlüsselfigur im Wiener Musikleben. Der hochgebildete, scharfzüngige und emsige Hanslick begann seine Karriere 1844 mit Artikeln im Journal *Ost und West*, 1846 erschien seine Artikelserie „Richard Wagner, und seine neueste Oper ‚Tannhäuser‘. Eine Beurteilung“ in August Schmidt’s *Wiener Allgemeine Musikzeitung*.⁴⁴ Weit bekannt wurde er acht Jahre später durch seine Schrift *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*.⁴⁵ Spätestens ab diesem Zeitpunkt fing Hanslick an, den Geschmack und das musikalische Denken Wiens allmählich zu beherrschen, trotz und neben der beachtlichen Leistungen anderer exzellenter Mitstreiter und Gegnern wie Selmar Bagge, Albert Hahn, Felix Mendel und August Wilhelm Ambros. Letztendlich beherrschte Hanslick das musikalische Denken ganz Europas von Wien aus.⁴⁶ Er prangerte den ‚unwissenschaftlichen‘ Standpunkt der bisherigen musikalischen Ästhetik an, verfasste informierte Artikel zur Geschichte und Gegenwart des

⁴³ Klemm 1853, S. 1f. Die Ausführungen dienten als Rechtfertigung für die Gründung der Zeitschrift. Die *Recensionen* genossen dann auch hohes Ansehen in den kommenden 13 Jahren (unter wechselnden Namen und bis zur Einstellung). Herv. d. V.

⁴⁴ Hanslick in *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* VI/143 (28. November 1846), S. 581f., mit Fortsetzungen bis 29. Dezember 1846.

⁴⁵ 1854 in Leipzig als Buch erschienen.

⁴⁶ Nach Einschätzung Hans Heinz Stuckenschmidt, siehe Stuckenschmidt 1967, S. 608.

allgemeinen und Wiener Musiklebens und verbreitete seine Anschauungen in regelmäßigen Beiträgen in den *Recensionen*⁴⁷ sowie in diversen Blättern der Wiener Tagespresse. Hanslick nahm wesentlichen Anteil an Debatten u.a. über die Direktion der Wiener Oper, das Wiener Opernrepertoire, das Wirken damaliger musikalischer Größen (wie Joseph Hellmesberger, Richard Wagner, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Clara Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Friedrich Mendelssohn Bartholdy), die *Concerts spirituels* und die Philharmonische Konzerte. Durch seine kämpferische Art polarisierte Hanslick seine Leserschaft, er zwang einem erheblichen Teil seines Publikums seine Sicht der Dinge auf. Das Wiener Publikum wurde somit bestens – aber eben auch einseitig – gebildet. Gewollt oder nur zufällig stand Hanslick dabei im Dienste der neuen Musikindustrie. Seine große Begabung war die einschätzende Beobachtung gepaart mit einer zwingenden, brillanten Rhetorik, sein wichtigstes Kritiker-Werkzeug (und das einiger seiner Wiener Kollegen⁴⁸) die beißende Polemik, seine Zielgruppe der um Ansehen bemühte neue Geldadel und das um Geltung haschende neue Bürgertum. Hanslicks Geschmack richtete sich nach den Errungenschaften von Mozart, Beethoven, Schumann (und später Brahms). Seine eher konservativen musikalischen Vorlieben wurden zu den Vorlieben vieler Konzertgänger, sein Wissen wurde das Wissen des Publikums. Vielleicht war es seine hohe Bildung (Musiktheorie, Komposition und Klavierspiel bei Wenzel Johann Tomasek in Prag, Promotion zu Dr. Jur. (Wien), Habilitation – als Erster – in Ästhetik und Geschichte der Musik (Wien)), vielleicht auch ein Überbleibsel aus seiner Zeit als Jurist, die ihn einen zwingenden, belehrenden Ton anschlagen ließ. Die Tatsache, dass Musik zusammen mit dem Theater einen wesentlichen Bestandteil des öffentlichen Lebens und der öffentlichen Unter-

⁴⁷ Josef Klemm, *Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik* (später *Recensionen und allgemeine Mittheilungen* [...]), Wien 1853-1866.

⁴⁸ Bemerkenswerte Ausnahme war August Schmidt mit seiner konkurrenzlosen *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (siehe Literaturverzeichnis), der sieben Jahre lang um Sachlichkeit in der Wiener Musikpresse bemüht war. Sein Artikel „An die Leser dieser Zeitung“ im VII. Band ist eine Chronik seiner Redaktionszeit mit Einblicken in die Machtkämpfe die er damals durchzustehen hatte: „*Es galt hier Fälscher und Betrüger zu entlarven, die sich vermaßen das kunstgebildete Publikum Wiens in arger Weise zu mystifizieren. [...] Ich kann es nimmer vergessen, daß die giftigen Pfeile, die mich verderben sollten, aus dem Lager mir befreundeter Kollegen auf mich abgeschossen wurden. [...] denn die Flachheit und Gesinnungslosigkeit wird sich immer breit machen, so lange sie noch Raum findet, um sich festzusetzen, sie wird nimmer unterlassen sich dem ehrlichen Manne in unverschämter Dünkelhaftigkeit entgegen zu stellen, so lange sie noch bereitwillige Unterstützung findet!*“ Schmidt 1847, S. 308.

haltung in Wien bildete,⁴⁹ verlieh dem Einfluss dieses Ausnahme-Musikkritikers besonderes Gewicht.

Durch u.a. Hanslicks Wirkung gelangten öffentliche und private Wiener Musikgeschehnisse in überaus geregelte Bahnen, und seine scharfsinnige, penible aber auch teilweise einschüchternde Überwachung des Konzertlebens führte zu einer gewissen polemisierten Vereinheitlichung des Publikumsgeschmacks. Schwer wog die Tatsache, dass seine polemisch transportierten Bemerkungen manchmal einen erheblichen Wahrheitsgehalt enthielten.

Das Kärntnerthor-Theater [...] darf sich in Zukunft nicht mehr einfallen lassen, jede Oper bis zum Ekel abzuspielen und das Haus dreimal in der Woche mit lächerlichen Balletten füllen zu wollen.⁵⁰

Hr. Luibs „Wiener Musikzeitung“, ein höchst armseliges Blatt entschlief, nachdem es ein volles Jahr lang unabonnirt und ungelesen gelebt hatte.⁵¹

Im Falschsingen oder -Spielen muß sich schon ganz Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publikum mißliebig auffallen.⁵²

Die Durchsicht mittelmäßiger Lieder hat weniger Aufregendes, als die Bekanntschaft mit einer neuen Ladung von Klavierbagatellen.⁵³

Verdi blickte leider überall durch. Ich halte den Einfluß dieses Componisten auf die jüngeren Talente seines Vaterlandes für sehr groß und sehr verderblich.⁵⁴

Chopins krankhafte Art, weniger Clavier zu spielen, als Clavier zu träumen, konnte wol [sic] an dem Original selbst bedeutend und anziehend wirken. Aber alle die braven Hydropathen, welche nun die süße Betäubung des Opiumrausches nachkünsteln!⁵⁵

⁴⁹ Diese Einseitigkeit war durchaus von der Regierung gewollt. Spätestens ab den 30er Jahren fehlten großteils ausländische Zeitungen (bzw. diese waren nur dem Adel zugänglich) sowie unabhängige inländische Zeitungen und eine wesentliche, unabhängige Buchproduktion. Malerei, Skulptur, Kupferstecherei und Lithographie waren nicht in dem hohen Grade begünstigt wie z.B. in München, und es fehlte an Förderungen, an Kunstanstalten und an Sammlungen. Siehe Normann 1833, Teil 2, S. 43f.

⁵⁰ Hanslick 1993 [1844-1848], S. 223.

⁵¹ Hanslick 1993 [1844-1848], S. 229.

⁵² Hanslick 2008 [1862-1863], S. 174.

⁵³ Hanslick 1994 [1849-1854], S. 268.

⁵⁴ Hanslick 2002 [1857-1858], S. 147.

⁵⁵ Hanslick 2002 [1857-1858], S. 44.

Dabei schreckte der Kritiker nicht zurück, z.B. die Strauß-Dynastie anzugreifen und zu belehren, indem er *seine* (gebildete) Vorstellung von „Walzer“ über die Erfahrung des Johann Strauß Sohn stellte.

Strauß' Sohn Johann trägt jetzt rühmlich den nicht leichten Schmuck seines Namens. Die Melodienfülle und Ursprünglichkeit des Vaters nicht erreichend, hat er doch ein unlängbares Talent sehr geschickt angebaut und an die Tanzcomposition ein Capital von Kenntniß und Geschmack gewendet, wie es diesem geringgeschätzten Kunstfach vordem meilenfern blieb. *Jenen mißlaunigen Alterthümlern, deren Einseitigkeit so weit geht, mit Krüger selbst die Tanzmusik unserer Zeit tiefgesunken zu sehen, sollte man mit beschämender Großmuth des jüngern „Liebeslieder“ zum Ständchen bringen.* Und dennoch, – wir sehen diesen talentvollen, geschickten Componisten auf bedenklichem Weg. In seinen neuen Walzern findet sich häufig ein falsches Pathos eingeschmuggelt, das in der Tanzmusik befremdend auf den Hörer wirkt. Dem reißend angewachsenen Raffinement des musikalischen Geschmacks Rechnung tragend, weisen wir keineswegs auf die „Ländler“ und „Deutschen“ von ehemals hin, deren schüchterne Melodien die Flöte führte und welche mit einem einzigen verminderten Septimaccord Alles zum Stillstehen gebracht hätten. Allein jede Würze muß ihr Maß finden, vor allem im guten Geschmack, dann überdies in den Bedingungen der bestimmten Kunstgattung. Die von Posaunen herausgestoßene klägliche Accordenfolge, welche dem zweiten Theil von Nr.1 der „Schallwellen“ bildet, fände allenfalls Anwendung bei Opernfinalen, worin es besonders blutig zugeht; in einem Walzer ist sie abscheulich. *Selbst Themen, wie die ersten der „Wellen und Wogen“, „Schneeglöckchen“, „Novellen“, mit ihren langgestreckten, achttaktigen Motiven, ihren ächzenden verminderten Septimen- und Nonaccorden, ihren Posaunen- und Paukendonner sind nicht mehr tanzgemäß. Nicht alles, was im Dreivierteltakt spielt, ist darum ein Walzer.*⁵⁶

Hier beginnt Hanslick nach anfänglicher sympathie-bringender Polemik (mißlaunige Alterthümler) seine vermutlich schmunzelnden Leser mit belehrendem Ton zu seiner Anschauung – in etwa, „Der Junge versteht das Walzerschreiben nicht“ – zu bekehren. Dass er seine Meinung in einer anfänglich bejahenden Aussage verpackt – „Wir sehen diesen talentvollen, geschickten Componisten auf bedenklichem Weg“ – lässt die Behauptung sachlich erscheinen.

Die für die neue Musikindustrie wesentliche Vereinheitlichung des Geschmacks und der musikalischen Werte profitierte von den Bestrebungen Hanslicks und andere Kritiker, die Vergangenheit des musikalischen Wien aus ihrer Sicht aufzuarbeiten und die Gegenwart sowie die Zukunftweisend zu besprechen. Das Resultat war ein gewisser Grundkonsens unter Konzertgehern der ‚Außenseiter‘ bzw. Fremdkörper aus dem Musikleben ausschloss und gleichzeitig ein Zusammengehörigkeitsgefühl, ein Gefühl des ‚Sich-Auskennens‘ unter

⁵⁶ Hanslick 1897 [1850], S. 29f.

der Gefolgschaft des Kritikers erzeugte. Mit Vorliebe reihte Hanslick folgende Konzerterscheinungen unter den Nicht-Gesellschaftsfähigen bzw. ‚Außenseitern‘: musizierende Frauen, Dilettanten bzw. ‚Nichtgebildete‘ *per se* und Musikinstrumente die lediglich einen flüchtigen, nicht aber einen gebundenen Klang erzeugen konnten. Frauen, Dilettanten und die Zupfinstrumente Gitarre, Zither und Harfe teilten aber nicht nur das Schicksal, dem vernichtenden Spott des mächtigen Kritikers ständig ausgesetzt zu sein. In ihnen wohnten andere Gemeinsamkeiten: Im heutigen Jargon würde man sagen, sie hatten erstens keine bedeutsame Lobby in der schönen, gebildeten Welt, und ihr Wirken, da sie selten als Kassenmagneten galten, stand zweitens für keinen messbaren finanziellen Gewinn. Eine kluge Opfer-Auslese ohne Risiko.

Hanslick stand mit seinem Hang zur Polemik – trotz seines umfassenden Wissens und hoher Musikalität – in einer Reihe mit den wirkmächtigen Musikkritikern Friedrich Rochlitz⁵⁷ in Leipzig (*1769, †1842) und Heinrich Ludwig Rellstab in Berlin (*1799, †1860). Ironischerweise weist Hanslicks charismatische Polemik starke Parallelen zu den informierten Publikationen des deutschen ‚Zither-Papstes‘ Julius Emil Glaesmer 50 Jahre später auf. Der Straßburger Arzt und spätere Münchner Schriftsteller Glaesmer, besser bekannt unter seinem Pseudonym Hans Kennedy, bekleidete eine ähnliche Funktion in der Zitherwelt der Jahrtausendwende wie Eduard Hanslick ab 1854 in der Wiener Konzertwelt. Dank seines großen fachlichen und geschichtlichen Wissens um die städtische Zither und dank seines Buches *Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft* (1896)⁵⁸ schwang sich Glaesmer (Kennedy) mühelos zur unumstrittenen Autorität in zitherischen Belangen empor. Wie Hanslick hatte auch Glaesmer (Kennedy) einen starken Hang zur Polemik. Und wie Hanslick besaß Glaesmer (Kennedy) eine Gefolgschaft, die seine Aussagen widerstandslos akzeptierte. Die markanten Parallelen zwischen Hanslicks und Glaesmers Wirkung und die Tatsache ihres gemeinsamen Gegenstands Zither (von dem einen auf's Schärfste verpönt, von dem anderen uneingeschränkt verehrt) erlauben einige Zitate des Münchners an dieser Stelle. Nicht nur Hanslick⁵⁹, auch Glaesmer (Kennedy) hatte sich nämlich an den stark polarisierenden Zitherunterhalter C.

⁵⁷ Rochlitz begründete 1798 zusammen mit dem Verleger Gottfried Christoph Härtel die Allgemeine Musikalische Zeitung.

⁵⁸ Sein ausführliches Wissen schuldete Kennedy wohl auch seiner Ehefrau, der Zithervirtuosin Luise Auguste und seinem Schwiegervater, dem Zithervirtuosen und Zitherpädagogen Heinrich Buchecker.

⁵⁹ Siehe oben, Anm. 6.

F. J. Umlauf ‚festgebissen‘. Glaesmer (Kennedy) führt auch Umlaufs ‚Schwachstelle‘ Bildung ins Feld.

Umlauf wird in Wien als *Begründer und Erfinder der Wiener Stimmung* angesehen. In Wahrheit bestand seine Begründung und Erfindung darin, dass er die von seinem Lehrer Ponier „erfundene“ Griffsaitenstimmung nicht zu korrigieren – fähig war; er stand Pathe bei der *Fehlgeburt*.⁶⁰

Umlaufs musikalische Bildung war eine minimale. Das war kein Verbrechen für einen Zitheristen alter Zeit; aber ein Verbrechen war's, dass er in der Unbildung trotzig verharrete. Seine seit 1854 in stets neuer, *unverbessert* Auflage erscheinende Zitherschule ist ein kräftiger Zeuge dafür, dass ihm musikalische Prinzipien noch immer durchaus Nebensache sind.⁶¹

Nach diesem Hinweis kehren wir zu Eduard Hanslick und zur Polemik im Wiener Musikleben zurück.

Hanslicks konsequente Einflüsterungen scheinen auf eine Art Linientreue gezielt zu haben, zumindest unter „möchtegern-wissenden“, sich blasirt gebenden Neulingen der Bürgerschicht und des Geldadels. Ihr Anteil an der ‚Gebildeten Welt‘ Wiens war vermutlich erheblich, wie der kritische Josef Klemm⁶² 1853 attestiert: Die ‚Arrivierten‘ Wiens würden dazu neigen, ihre eigene Wichtigkeit und die kosmopolitische Bedeutung ihres Wiener Musikmetropols zu überschätzen, und einige ernst zu nehmenden Wiener Kritiker würden sie in diesem Glauben unterstützen. Weiter fehle der Kaiserstadt (1853) ein urteilsfähiges Publikum, unabhängige Kritik und „Gemeinsinn“. Hier existierte also ein weites Feld für Eduard Hanslick, wobei gefragt werden muss, wie weit seine polarisierende Art zur Zerstrittenheit der Musikwelt eigentlich beigetragen hat.

Es gibt freilich Leute, die seit Jahren gewöhnt haben [sic], *Wien* einen Mittelpunkt der musikalischen Welt zu nennen, von großartigen Künstlerischen Leistungen zu sprechen und das hiesige Publicum Jahr aus, Jahr ein, ein kunstsinniges zu schelten. Wir trauen, wenigstens einem Theil desselben, Verstand genug zu, um sich nicht durch solche flache Schmeicheleien täuschen zu lassen. Wollte Gott, wir besäßen alles, was uns gewisse Kritiker und immerbefriedigte Theaterbesucher anrühmen möchten: intelligente Theaterdirectionen, ein urtheilfähiges Publikum, gebildete

⁶⁰ Glaesmer schreibt diese Aussage seiner Frau Lola Ott zu. In Wahrheit stammte sie aber von ihm selbst, er bediente sich „Lola Ott“ hier und anderswo häufig als Pseudonym.

⁶¹ Dieses und das vorhergehende Zitat siehe Kennedy 1896, S. 58 bzw. S. 60.

⁶² Josef Klemm, Kupferschmiedmeister und Gründer 1853 der *angesehenen Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik*. Die Zeitschrift erschien zuerst monatlich, ab 1859 wöchentlich unter wechselnden Namen bis zu Klemms Tod 1866.

Künstler, eine unabhängige Kritik u. s. w. Wir besitzen aber leider nichts von alledem, wenigstens nicht in dem Grade der Vollkommenheit, welche zu erreichen möglich wäre, *wenn nur alle, deren Wünsche, Hoffnungen und Nutzen betheilt sind, endlich Hand anlegen wollten an ein gemeinschaftliches Werk.* Wahrhaft Großartiges in der Kunst, sowie in jedem anderen Gebiete, wird in Wien nie zu Stande kommen, dazu mangelt es den Wienern an Gemeinsinn: alles wird abgesondert in kleine Stücke zerlegt, was nur im Großen und Ganzen wirken könnte; Sonderinteressen, Parteileidenschaften sind allein thätig; coteries beherrschen all' das künstlerische Leben, und werden selbst beherrscht durch den Haß und den Neid, der sie ewig gegeneinander hetzt; alles wird zu sehr auf einen Punct zusammengepreßt; wer sich rühren will, stößt an – daher mag es kommen, daß so Viele es bequemer finden sich gar nicht zu rühren, und daß die andern Wenigen so oft anstoßen – kurz, nennen wir das rechte Wort. Wien ist zu *kleinstädtisch*, um irgend einer großartigen Thätigkeit Raum geben zu können. Damit soll aber nicht bestritten werden, daß die künstlerischen Verhältnisse *Wiens* in kleinerem, daher richtigem Maßstabe betrachtet, sich vielfach verbessern ließen; der Boden ist vielmehr ein günstiger, wenn man nur die Sache von der rechten Seite anfassen wollte.⁶³

Der bereits besprochene Hang Hanslicks, neben scharfsinnigen, historisch fundierten und hervorragend recherchierten Kommentaren stets polemische Bemerkungen abzugeben zu von ihm anvisierten „Feindbildern“ im Wiener Musikleben – dezidiert durch die Reizbegriffe „Dilettant“, „ungebildet“, „musizierende Frau“ und „Zither“ bzw. „Zupfklang“ ausgelöst – ist unübersehbar. Dieses „Feindbilder“-Themenbündel existierte fatalerweise fertig geschnürt in Verbindung mit der neuen städtischen Zither, die der Kritik dadurch mehrfach ausgesetzt war. Hanslicks eigene Bedeutung als Kritiker wurde in den Augen vieler Leser jedoch durch seine pointierten Unsachlichkeiten vermutlich erhöht.

Im Folgenden betrachten wir diese Reizbegriffe wie sie besonders in der Presse erschienen sind im Einzelnen. Besonders Hanslicks Gehabe der Selbstverständlichkeit, seine Vermischung von Polemik und Sachlichkeit ließen seine Ausgrenzungen folgerichtig erscheinen, zum Schaden der so Anvisierten.

Reizwort Dilettant

Der jahrhundertealte, mit besonderem Stolz verwendete Begriff Dilettant (auch: Liebhaber) erfuhr bis 1850 eine ins Gegenteil verkehrende Wertigkeit.

1753: Dieser Forderungen ungeachtet findet das Clavier allezeit mit Recht seine *Liebhaber*. Man lässet sich durch die Schwürigkeit desselben nicht abschrecken, ein Instrument zu erlernen, welches durch seine vorzüglichen Reize die darauf gewandte Mühe und Zeit völlig ersetzt. Es ist aber auch nicht jeder *Liebhaber* verbun-

⁶³ Klemm 1853, S. 3f.

den, alle diese Forderungen an dasselbe zu erfüllen. Er nimmt sovielen Antheil daran, als er will, und ihm die von Natur erhaltenen Gaben erlauben.⁶⁴

1813: Die *Musik-Dilettanten* Wiens, stolz bewußt, wie herrlich ihrem zahlreichen Vereine im vorigen Jahre die Ausführung der Cantate Timotheus gelang, [...] verbanden sich in diesem Jahre abermals zur Ausführung dieses Meisterwerkes [...]. Herr Hofkapellmeister Salieri hatte diesmal die Einübung der Chöre [...] besorgt.⁶⁵

Spätestens nach der Revolution haftete der einstige Bezeichnung Liebhaber in seinen neuen Formen „Dilettant“, „Dilettantismus“, „dilettantisch“ fast nur negative Konnotationen an – oft im Zusammenhang mit der Ungeheuerlichkeit „Bildungsmangel“. Diese Wandlung ins Negative hat seine Gültigkeit für die Allgemeinheit bis heute behalten: „Dilettantisch“ ist ein Urteil das gegenwärtig beschämt, bar jeglichen positiven Aspektes. Der Wandel war bereits 1850 vollzogen.

Dilettanten und Dilettantinnen, die natürlich niemals eitel sind, produciren sich den ganzen Tag hindurch auf den verschiedenen Pianos, jedesmal beim Aufstehen äußert überrascht, daß ihnen Leute zuhören. Eben jetzt hatten wir eine unvergeßliche Stunde.⁶⁶

Schon gegen die nächstfolgenden Werke Schumann's gehalten, sind die „Papillons“ unbedeutend, mitunter von einem unverhohlenen trivialen Dilettantismus.⁶⁷

Oft wurden die Themen Dilettant, musizierende Frauen („das zarte Geschlecht“) und mangelnde Bildung – nicht nur von Hanslick – im selben Satz verquickt.

Verschiedene Dilettanten, Dilettantinnen, Vorsteher von Gartenorchestern, Leiter von Militärkapellen fahren übrigens fort den Bedarf an neuen Tänzen zu liefern und Prinz Carneval kann vor Mangel sicher sein. Den Dilettanten kann man die harmlose Unterhaltung gönnen; es ist besser, daß sie sich an Polkas und Walzern, als daß sie sich an höheren Gattungen der Musik verkündigen, und es sei ihnen, besonders wenn sie dem zarten Geschlechte angehören, nach wie vor erlaubt, den C-moll-Accord allenfalls zu schreiben: C, dis, g, c.⁶⁸

⁶⁴ Bach [1994] 1753, S. 3.

⁶⁵ Schönholz 1813, S. 371f.

⁶⁶ Hanslick 2008 (1862-1863), S. 99. Hanslick nahm mit seinen ironischen Bemerkungen Besucher („Dilettanten“) der Londoner Welt-Ausstellung aufs Korn die ausgestellten Klaviere ausprobierten.

⁶⁷ Hanslick 2008 (1862-1863), S. 296.

⁶⁸ Ambros 1860, S. 210.

In den 40er Jahren, zur Zeit Anton Kienlds anfänglicher Zitherbautätigkeit, war der Kampf um den Stellenwert der Dilettanten allerdings noch nicht entschieden. Prominente Stimmen wie die des Komponisten und Musikkritikers A. J. Becher lobten sogar den Dilettantismus als ein „Hebel des Kunstwirkens“, allerdings gepaart mit Beanstandungen in den von Kritikern bereits verminteten Feldern „Kunstsinne“ und „Geschmack“. Im Übrigen war der Dilettant nicht mehr ein (womöglich sehr fähiger) Musizierender, der seine Freude am Musischen einfach auf das Private beschränkt hatte. Becher sah ihn als notgedrungen weniger begabt, weniger geeignet, weniger gebildet, wenn er auch behauptete – ein später selten gelesener Einwand – dass sowohl unter den Amateuren als auch unter den Professionisten sich Dilettanten befanden. Wobei Becher nicht herum kam, die bereits gängige Anruchigkeit von „Dilettant“ auch in seine Verteidigung derselben einzubauen („eben so wohl Dilettanten, und zwar recht flache“):

Wir nannten [...] als die drei hauptsächlichen Hebel alles Kunstwirkens: **Kunstsinne**, **Geschmack** und **Dilettantismus** [...]. Und so aufgefaßt, liegt es ganz auf der Hand, daß es unter den Musikern vom Fache eben so wohl Dilettanten, und zwar recht flache gibt, als umgekehrt unter Solchen, deren eigentliches Geschäft die Tonkunst nicht ist, sehr tüchtige Musiker angetroffen werden.⁶⁹

Auch der Schubert-Freund und Komponist Albert Tonitz setzte sich mit Sachlichkeit gegen den Strom und für die Dilettanten ein:

Je mehr Dilettanten, desto mehr Verehrer der Kunst, desto mehr zur höheren Empfänglichkeit Herangebildete, desto mehr Festbasirtes in der musikalischen Ausbildung, und folglich desto potenziertes Eingehen, Verstehen, Vermehren der Kunst. Nicht jeder soll schaffen, aber Alle sollen genießen, und unter einer großen Anzahl Dilettanten finden sich bei der Ungleichartigkeit der individuellen Ausbildung sicher Mehrere, die für das Höhere empfänglich, als in einem engen Kreise.⁷⁰

Doch die Macht der Kritiker im Dienste der Tagespresse festigte sich um 1850 überraschend schnell. Das Aufkommen professioneller Orchester und das Verschwinden adeligen Müßiggangs überließen das Feld der musikalischen Selbstbetätigung dem privaten Selbstzweck, eine in Zukunft willkommene Zielscheibe polemischer Kritikerpeile.

⁶⁹ Becher 1842, S. 370f.

⁷⁰ Tonitz 1841, S. 547.

[...] so werden wir ja hoffentlich auch wieder Philharmonische Concerte bekommen, wo die Fachmusiker sich auf erfreuliche Art an den „Dilettanten“ rächen werden.⁷¹

Dabei wurde das „dilettierende“ Publikum selbstverständlich hofiert, nun allerdings als Verdienstquelle, als Konzertkunde, als Konsument der Professionalität (Musikinstrumente, Musikunterricht, Musikalien) und der hohen Wissenschaftlichkeit. Viele Dilettanten, ob ihrer eigenen bescheidenen Fähigkeiten entsprechend eingeschüchtert, ließen sich zu begierigen Konsumenten umformen, die die Motoren der neuen Musikwirtschaft (Inseratenverkauf, Instrumentenbau, staatlicher und sonstiger Fachunterricht, Zubehör, Veranstaltungen, Fachartikel und -schriften) am Laufen hielten.

Das Klavier war ein besonderer Fall. Trotz seiner überwältigenden Beliebtheit als Modeinstrument wurde das Klavier als Hausinstrument durch seine Resonanz auch als störend empfunden. Nichtsdestotrotz, auch wenn dünne Wände und ein dichtes Wohnungs-Nebeneinander den folgenden Vorwurf der täglichen „Qualen“ einerseits zu rechtfertigen schienen, diente Hanslicks Ausrufung einer „Clavierseuche“ natürlich auch als Gelegenheit, mit Gusto gegen „Frauen“, gegen „nicht Gebildete“, gegen „Dilettanten“ und – im speziellen Fall – gegen musikalische „Folter“ (der musikalisch Gebildeten, verursacht durch die „Masse“, natürlich) generelle vorzugehen.

Sie wünschen meine Ansicht über jene unbarmherzige moderne Stadtplage zu hören, die es heute glücklich bis zu der ehrenvollen Bezeichnung „Clavierseuche“ gebracht hat. [...]. Die Qualen, die wir täglich durch nachbarlich klimpernde Dilettanten oder exercirende Schüler erdulden, sind in allen Farben oft genug geschildert. Ich glaube allen Ernstes, daß unter den hundertelei Geräuschen und Mißklängen, welche tagüber das Ohr des Großstädtlers zermartern und vorzeitig abstupfen, diese musikalische Folter die aufreibendste ist. In irgend eine wichtige Arbeit oder ernste Lectüre vertieft, der Ruhe bedürftig, oder nach geistiger Sammlung ringend,⁷² müssen wir wider Willen dem entsetzlichen Clavierspiel neben uns zuhören; mit einer Art gespannter Todesangst warten wir auf den uns wohlbekannten Accord, den das liebe Fräulein jedesmal falsch greift [...].⁷³

Hier ging es nicht um das Klavier(spiel), die heftige Abwehr des Kritikers galt eigentlich den offensichtlichen Dilettanten. Da die Wiener täglich einem unent-rinnbaren akustischen Musizierkulisse ausgesetzt waren (Singende und

⁷¹ Bagge 1859, S. 79f. Wobei Bagge zwischen „den guten“ und „den schlechten“ Dilettanten unterscheidet. S. d.

⁷² Es wird impliziert, diese Arbeit eines „Gebildeten“ sei selbstredend wertvoller als die „Klimpererei“ nebenan. Anm.

⁷³ Hanslick [nach 1884], S. 163f.

Spielende auf jedem Stockwerk, Drehorgeln im Hof, bettelnde Geigen-/Klarinetten-/Harfenspieler auf der Straße, „Bradlgeiger“ im Lokal, musizierende Handwerker in den Vorstadt-Gasthäusern und höchstwahrscheinlich die eigenen „exercirenden“ Sprößlinge in den eigenen vier Wänden), konnte Hanslick mit einer unbewussten Zustimmung zu seiner Überspitzung „Clavierseuche“ rechnen und somit zu seiner Polemik gegen Dilettanten.

Reizwort Bildung

Der neue Musikkonsument erkaufte sich mit jeder „gesellschaftlich korrekten“ Anschaffung einen Hauch der Arriviertheit die ihm gesellschaftliche Sicherheit zu versprechen schien. Um seiner etwaigen dadurch errungenen Stellung als „Wissender“ gewiss zu sein, bedurfte auch er polemischer Pfeile – „Außenseiter“, „Unwissende“, „Ungebildete“, „Dilettanten“, „zupfend Musizierende“, die er wiederum belächeln konnte. Die Zauberwörter „Professionalität“ und „Bildung“ deuteten den Scheideweg an. Johann Strauß Vater z. B. galt zwar als beliebt und bewundert, doch auch sein Titel als k.k. Hofball-Musikdirektor konnte ihn nicht davor schützen, in der Musikwelt als – da ohne Konservatoriumsabschluss – „ungebildet“⁷⁴ zu gelten. Als bekannt wurde, dass Strauß sich erlaubt hatte, im Ausland Konzerte zu veranstalten, wurde er öffentlich gerügt und gemahnt, dass das „Konzertgeben“ einem ungebildeten Wiener Musikanten nicht zustand.

Bei uns erstreckte sich das Wirken Strauß und Lanner's nie über Reunions und Bälle hinaus, und wäre es ihnen eingefallen Concerte anzukündigen, so würden sie gewiß durch den Erfolg wieder in ihre Schranken zurückwiesen [sic] worden sein.⁷⁵

Und immer wieder wurde auch der einfache Konzertgeher gemahnt, dass auch er eigentlich *nichts* wusste und auf die Einweihung durch „Ausgebildete Wissende“ angewiesen war.

In der Musik ist nun einmal nicht Alles für Alle. *Es gehören Kenntnisse, es gehört eine lange Vertrautheit mit der Musik dazu*, um ein komplizirtes Tonstück in Geist und Form aufzufassen, und wer Fremdling in der musikalischen Literatur ist, wird beim Anhören eines neuen Genres über einige scharfe Ecken stolpern, und über ungewohnte Formen die Fassung verlieren. Die große Mehrzahl ist nicht im Stand ein Tonwerk größerer Dimensionen und überwiegend geistigen Elements zu verstehen; *und ohne Verständniß kein Genuß.*⁷⁶

⁷⁴ Da Strauß kein anerkanntes Musikstudium absolviert hatte. Anm.

⁷⁵ „Miscellen. Deutsche Tonkünstler in Belgien“ in, August Schmidt 1844, S. 208.

⁷⁶ Eduard Hanslick [1993] 1844-1848, S. 40. Herv. d. V.

Die nunmehrige Unabdingbarkeit einer passenden Bildung erwies sich allerdings nicht immer als Fortschritt, sondern auch (je nach Sicht) als hinderlich für die Musikschaaffenden. August Wilhelm Ambros schrieb 1856 von einer Art Stillstand unter einem Teil⁷⁷ der Tonkünstler, ausgelöst durch die (auch von Hanslick polemisch erhöhten) Bildungsansprüche an sie mit entsprechenden negativen Folgen:

Es wird gewiß niemand einfallen, gegen Bildung und umfangreiches Wissen zu eifern. [...] Der größere Theil der schaffenden Tonkünstler aber und gerade der begabtere weiß nicht, wo er mit seinen Ideen allen hin soll. – Nicht mit *m u s i k a l i s c h e n*, an denen ist eben kein Ueberfluß, aber mit dichterischen, philosophischen, politischen u. s. w. Wir stehen gegen die Tonkünstler, wie sie noch vor fünfzig Jahren gewesen sind, fast auf den entgegengesetzten Standpunkte. Damals kannte der Componist alles, was spezifisch zu seiner Kunst gehört, auf das genaueste – seinen Generalbaß, seine Accorden- und Harmonielehre, Nachahmungslehre, einfachen und doppelten Contrapunct u. s. w. Im Uebrigen hatte er seine sehr weitreichende *venia ignorantiae* – er brauchte sich um nichts weiter zu bekümmern. Lese man des jungen Mozart Briefe aus Italien und man wird bemerken, daß ihn die singenden und tanzenden Signori ausschließlich interessiren – das Coliseum und den Vatikan mit seinem ganzen Inhalt scheint er kaum bemerkt zu haben. *Heutzutage liest der Componist seinen Shakespeare und Sophokles in der Ursprache und weiß sie halb auswendig*, er hat Humboldts Kosmos so gut studirt, wie die Geschichtswerke von Niebuhr oder Ranke, *er kennt die Operationen des dialektischen Prozesses nach Hegel so genau, oder vielmehr noch genauer als die richtige Art der Beantwortung eines Fugenthema* – [...]. Er weiß alles mögliche, nur das, was zur strengen Schulung in seiner erwählten Kunst gehört, vielleicht nicht so ganz recht.⁷⁸

Reizwort Frau

Frauen, die es wagten, musizierend in der Öffentlichkeit aufzutreten, waren besonders dankbare Opfer von Hanslicks Kritik. Seine frauenfeindlichen Polemiken entsprachen allerdings nicht unbedingt einer persönlichen Abneigung, sondern reflektierten eher (oder auch) den Zeitgeist. Vergewenwärtigen wir uns obige Bemerkungen Ing. Lewinsky's über die „hysterischen Damen“, deren einzige Ressource die Gitarre war, und über Gitarre spielende „Nähterinnen in der Vorstadt“. Hanslicks auffällig starke Meinung gegen konzertierende Frauen äußerte sich zum einen als scharfe Polemik, zum anderen als übertriebenes Ver-

⁷⁷ Lt. Autor versuche sich der „bei weitem kleinere“, konservativere Teil in einer Art „kümmerlichen Nachblüte“ der sogenannten „klassischen Zeit“ Mozarts, Haydns und Schuberts zu retten, in dem es sich „schmarotzenhaft“ zwischen die echten, naturwüchsigen Pflanzen „welche auf diesem Boden einst gediehen“ drängt. Anm.

⁷⁸ Ambros 1885 [1856], S. III-V.

ständnis für die – ihm als logisch betrachteten – Schwächen des ‚schwachen‘ Geschlechtes. Des Kritikers wiederholte Lobpreisungen der äußeren, physischen Vorzüge besonders junger Damen machte es zusätzlich schwer, ihre (vom Kritiker manchmal doch anerkannten) musikalischen Leistungen überhaupt als solche wahrzunehmen bzw. zu verteidigen. Gern bediente Hanslick den Ausdruck „unaffectirt“, quasi als löbliche frauliche Qualität, und auch die besten der Klavierspielerinnen, handelte es sich nicht um Clara Schumann, fanden sich bestenfalls segregiert in der Klasse der Klavierspielerinnen.

„Brzowska“ ist der schwer ansprechbare Name einer polnischen Claviervirtuosin, welche sich vor wenigen Tagen hören ließ. Sie spielt ziemlich rein, zart und geläufig. Das wäre, was zu ihrem Lob zu berichten. Uebrigens ist ihre Technik vielfach unvollendet, namentlich der Anschlag nicht kräftig genug. Ihr Vortrag repräsentirt den Typus des Frauenzimmerlichen. [Du verstehst, was ich darunter meine: das] Zerpfücken des musikalischen Zusammenhangs in kleine Teilchen, in deren jede ein besonderes Gefühl gelegt wird, die Sucht zu retardiren und zu diminuirem, die vielen unnöthigen empfindungsvollen Accente auf einzelne Noten, die deren nicht bedürfen, endlich das Vorherrschen einer gewissen Geziertheit und Verschwommenheit.⁷⁹

Fräulein Beck, eine junge, sehr anmuthige Sängerin, der blos das Singen nicht vortheilhaft steht [...].⁸⁰

Reicht schon die physische Kraft unserer concertirenden Rosenknospen für diese Compositionen selten aus, die geistige erweist sich meist noch unzulänglicher.⁸¹

Die junge Pianistin hat einen elastischen Anschlag, bedeutenden Geläufigkeit und einen lebhaften unaffectirten, nur hin und wieder etwas überstürzenden Vortrag. Sie kann einer der besten Clavierspielerinnen werden – einer der hübschesten ist sie bereits.⁸²

Eine zarte Mädchenhand kann die Tasten nicht mit jener Macht packen, welche oft dazu gehört, das Gemüth des Hörers zu packen.⁸³

Ist man überhaupt gern galant gegen Damen, so wird man es doppelt gegen jüngere Gräffinnen. Wir wollen also einräumen, daß Fräulein Jenny, die Clavierspielerin, bei etwas mehr Reinheit und Empfindung des Spiels mit der Zeit in manchem Salon freundlichen Beifall finden dürfte.⁸⁴

⁷⁹ Hanslick 1995 (1855-1856), S. 23.

⁸⁰ Hanslick 2005 (1859-1861), S. 114.

⁸¹ Hanslick 2008 (1862-1863), S. 246.

⁸² Hanslick 2011 (1864-1865), S. 348. Herv. d. V.

⁸³ Hanslick 2005 (1859-1861), S. 260.

⁸⁴ Hanslick 2002 (1857-1858), S. 85.

Reizwort Zupfklang bzw. Zither

Als genauso dankbare Zielscheibe erwies sich das Zupfinstrument Zither, das als Brennpunkt obgenannter Intoleranzen („Zupfklang“, „Dilettant“, „Ungebildeter“, „Frau“) fungierte. Hanslicks Polemik gegen die Zither schlug sich oft in einer Art unterschwelliger Verniedlichung nieder:

Eine musikalische Specialität, der man außer Oesterreich nur noch in Baiern begegnet, ist die *Z i t h e r*. Für dieses bescheiden-gemüthliche Instrument unserer Alpenbewohner, welches aber bekanntlich auch auf den Tisch des elegantesten Hauses der Residenz niedergelegt wird, ist auch in den jüngsten Wiener Verlagskatalogen mit zahlreichem *musikalischen Spielzeug* gesorgt.⁸⁵

Der Zupfklang anderer Instrumente erntete aber genauso Häme.

Herr Giovanni Vailati hat sich zweimal auf der *Mandoline* hören lassen. *Dieses zirpende, wispemde Instrument*, dessen vibrierender Stahlton der Maultrommel näher steht, als der ihm vormverwandten Gitarre, ist zur Begleitung des Gesanges, nicht aber zu selbständigem Concertiren berufen. *Durch ihren schwachen, abspringenden Ton zum Vortrag gebundener Cantilenen beinahe untauglich*, bietet die Mandoline auch der Figuration allzuenge Grenzen und wird im besten Fall, statt musikalischen Genusses, einige Bewunderung unfruchtbarer technischer Gewandheit vermitteln. Der einzige hübsche Effect des Instruments dürfte das bis zum leisesten Hauch absterbende Tremolo sein, das Herr Vailati auch ganz vorzüglich behandelt.⁸⁶

[Die Harfe] ist in der That ein recht undankbares Instrument [...]. *Der glockenreine, aber kurze, gerissene Ton der Harfe hat etwas Kaltes, seelenlos Elementarisches. Man kann diese rasch abklingenden Töne nicht schwellen, nicht schwächen, nicht zu breiter, schöner Cantilene verbinden.* In ihrer charakterischen Wirksamkeit auf Arpeggien und schnelle Läufe gestellt, hat die Harfe als selbständiges Instrument ein sehr kleines Gebiet. Dazu kommt, dass der romantische Nimbus, womit Geschichte und Poesie dies ehrwürdige Instrument verklären, vor unserer modernen Tracht und der prosaischen Concert-Umgebung, die Flucht ergreift. Von schöner Klangwirkung als Begleiterin des Gesanges oder im Verein mit anderen Instrumenten, behält die Harfe in Solostücken allzeit etwas Steifes, Dürftiges. Überdies ist ihre Literatur sehr arm [...].⁸⁷

Frl. Marie Mösner unterstützte den Concertgeber mit 2 Solovorträgen auf der Harfe. Gerne melde ich, dass das Fräulein vielen Beifall fand; für mich wirken derlei Harfen-Productionen, wenn sie nicht mit der allerhöchsten Virtuosität durchgeführt

⁸⁵ Hanslick 2002 (1857-1858), S. 246. Herv. d. V. Der Hinweis auf dem Tisch im elegantesten Hause der Residenz deutet auf das Zitherspiel der Kaiserin Elisabeth.

⁸⁶ Hanslick 1897 [1870], S. 89. Herv. d. V.

⁸⁷ Hanslick 2005 (1859-1861), S. 350. Herv. d. V.

werden, so *vernichtend langweilig*, daß ich darüber kaum berichten kann, ohne unge-
recht zu werden.⁸⁸

Von John Henry van der Meer stammt folgender Hinweis auf die enge Verbin-
dung zwischen den Zupfinstrumenten und dem Dilettantentum, wohl eine wei-
tere Begründung für Hanslicks Feindseligkeit.

Dilettanteninstrumente: Zahlreiche Instrumentenarten – außer Klavier und Harmo-
nium – wurden nunmehr [1750-1914] Teil der Musikpraxis von Dilettanten; für sie
wurden auch neue Gattungen oder zumindest Varianten von bereits bestehenden
Instrumenten geschaffen. [...]. *Alle Zupfinstrumente außer der Harfe gelangten jetzt
hauptsächlich in Amateurbände*. Die Laute verschwand bis auf eine Variante aus der
Musikpraxis. Sie war mit ihren 13 Chören für Dilettanten zu schwer zu spielen. [...].⁸⁹

Um die Zither mit ihrem flüchtigen Klang versammelten sich im Kollektivge-
danken das Gros der Dilettanten, ein Gutteil der lediglich bescheiden musika-
lisch Gebildeten⁹⁰ und die meisten musizierenden Frauen. Sie waren also vom
vornherein dem Spott ausgesetzt. Bereits 1859 konnte Eduard Hanslick pole-
misch schwelgen (auch im Namen seiner folgsamen Leser) als er warnte vor
den „Gefahren“ solcher Erscheinungen, die man durch Uninformiertheit⁹¹ und
dem Nicht-Befolgen seiner (Hanslicks) persönlichen Empfehlungen sich aus-
setzen könnte. Das folgende Zitat fungierte wohl als Ammunition für seine Le-
serschar bei Bedarf der (gesellschaftsfähigen) Unsachlichkeit.

Sollen wir von einigen neuesten, über die Bretter stolpernden Concertchen erzäh-
len? Von *halbwüchsigen Violinfrevlern*, welche vor leeren Bänken Thaten der Verzweif-
lung vollbrachten? Vor Sängern und Sängerninnen mit unerhörten heidnischen Na-

⁸⁸ Hanslick 2002 (1857-1858), S. 227. Herv. d. V.

⁸⁹ van der Meer 1983, S. 259. Herv. d. V.

⁹⁰ Dass anfänglich auch professionelle Musiker und musikalisch Gebildete die Zither
als Zweitinstrument spielten, ist nicht dokumentiert aber offensichtlich. Ein stummer
Zeuge dessen ist die Zitherschule des Kiendl Vertrauten Leopold Freiherr von Sahl-
hausen (Wien 1855), deren erster Teil (59 Seiten) ausschließlich aus erklärendem Text
besteht und deren zweiter Teil (5 Seiten) Folgendes enthält (ohne weitere Erklärung):
Abbildung einer Zitherstimmung (*eine Stimmung, die allgemeine Anerkennung findet und auch
von den meisten in Anwendung gebracht wird*), abgebildete Dur- und Moll Akkorde, Abbil-
dung verschiedener Begleitungsschemen, und abgebildete Doppelgriffe bzw. Akkorde
am Griffbrett. Sahlhausen selbst räumt jeden Zweifel aus dem Weg, für wen die Zither-
schule gedacht war: *Mögen diejenigen, die nicht in der Lage sind, nach der Anleitung eines Meisters
vorschreiten zu können, an diesem Büchlein einen Führer und Leiter finden [...]*. Zum Selbstunter-
richt also. Leopold Freiherr von Sahlhausen 1855, Einleitung und *passim*.

⁹¹ Gemeint sind gesellschaftlichen Konsequenzen, die da lauerten, wo seine (Hanslicks)
Anschauungen nicht gebührend beachtet wurden.

men, welche dabei passende Mitwirkung verübten? Von Holz und Stroh, worauf die elde Musik von Herrn Grünfeld gebettet wurde, freilich so geschickt, daß sie besser lag, als irgendwer jemals auf solchem Material gelegen? *Von der Übersetzung der Musik auf dem Holz- und Strohschen ins Stählerne, d. h. von dem Zitherconcert der Fräulen Nowotny?*

In letzterem Falle mußte das geheime Grauen, mit dem uns der Anblick einer Zither im Salon oder Concertsaal jedesmal erfüllt, vor dem Eindruck der Wohltätigkeit weichen, den sie erreichen half. Die beiden jungen Damen trugen ihre Kunst nur „zum Besten dürftiger Tonkünstler“ vor die Öffentlichkeit. Ein Solo der Wohltätigkeit auf dem Holz- und Stroh-Instrumente der Poesie (wir meinen, ein Prolog) erklärte diesen Zweck, indem er mit persönlicher Incommodirung Apollo's und anderer mythologischer Notabilitäten, die Behauptung aufstellte, daß es überhaupt bedürftige Musiker gibt, und die Ueberzeugung daran knüpfte, daß es wohlgethan sei, ihnen zu helfen. Die beiden anmutigen Concertgeberinnen behandeln bekanntlich ihr Instrument mit großer Fertigkeit. Dennoch scheint uns, als hätten sie früher einfacher und ruhiger gespielt. Wirkt schon ein stärkeres Angreifen der Stahlsaiten physisch unangenehm durch den schrillen Ton, so sträubt sich vollends der idyllisch-beschränkte Charakter der Zither gegen jedes pathetische Hervorheben von Einzelheiten. Der „Ländler“ war im Programm der Fräulein Nowotny bei weitem die beste Wahl. Das Concert wirkte übrigens erbeiternd durch ein fortwährendes Überwinden äußerer Hindernisse. Zuerst sollte Herr Wild singen. Der wurde „plötzlich“ heiser, was einem Tenoristen nach mehr als vierzigjähriger Wirksamkeit immerhin passieren kann. Herr Sonnenthal declamirte zum Ersatz ein Gedicht: „Der Hecht und das Huhn“, das einige anwesende kleine Kinder sehr unterhalten haben soll. Dann sollte Frau Grobecker declamiren, war aber noch im Carltheater. Da trat Herr Baron Klesheim vor (auch eine Art Zitherspieler Apollo's) und österreichelte zwei Gedichte. Inzwischen kam und ging jedesmal der unversehens zum Parlamentsredner erblühte Concertdiener und verkündigte dem Publicum den Stand der Dinge. Endlich kam Frau Grobecker selbst und erheiterte die Versammlung durch den allerliebsten Vortrag einiger nicht eben classischer Couplets und Declamationen.⁹²

⁹² Hanslick 2005 (1859-1861), S. 16f. Die Desouvierung des Dilettanten Baron Klesheim („auch eine Art Zitherspieler Apollo's“), die Umtaufe der Zither in ein „Holz- und Stroh-Instrument der Poesie“, die abschätzig-einschätzende Leistung des einspringenden Herrn Sonnenthal, dessen Declamation „einige anwesende kleine Kinder sehr unterhalten haben soll“, das In-Frage-Stellen der bloßen Existenz bedürftiger Musiker die (angeblich) vom Konzerterlös profitieren sollten, die Betonung der heiteren Auftritte des unbedarften Concertdieners – hier liegt ein Beitrag vor, der Heiterkeit auf Kosten Schwächerer heraufbeschwören soll: Dilettanten, Frauen, (wenig) Gebildete, „Holz- und Stroh“-Zupfspieler. Der improvisierte Charakter der besprochenen Produktion, das wohl freiwillige Mitwirken der Amateure für eine gute Sache werden nicht erwähnt. Hier obwaltet die Schadenfreude. Herv. d. V.

Conclusio⁹³

Das kulturelle Wien des 19. Jahrhunderts war geprägt von der Entfaltung einer bürgerlichen Musikkultur. Die Entstehung einer ‚Musikindustrie‘ und vor allem eines einflussreichen Kritikerwesens waren dafür wesentlich. Letzterem fiel die gewichtige Aufgabe zu, die relativ unkundigen Musikkonsumenten einerseits zu informieren und zu belehren, andererseits richtungsweisend zu beeinflussen, sodass u. a. eine profitable Vorhersehbarkeit – durch eine Vereinheitlichung des Geschmacks und der musikalischen Werte – für die neue Musikindustrie (Musikinstrumente, Konservatorien und Privatunterricht, Musikalien, Konzerte, Feuilletons, Industriausstellungen) entstand.

Die Wiener Presselandschaft zeichnete sich ab 1850 durch eine Reihe exzellenter Musikschriftsteller bzw. Musikkritiker aus. Zeitungsartikel und Rezensionen von Selmar Bagge, Felix Mendel, Albert Hahn, Eduard Hanslick und August Wilhelm Ambros u. a. lenkten Geschmack und Musikbewusstsein der Wiener Gesellschaft und sorgten für einen gewissen Gleichklang im Verhalten des Wiener Publikums sowie – auch vorteilhaft – für eine geschäftsanregende Polarisierung.

Nach einer Analyse des Publizisten Josef Klemm herrschten unklare, teils zerrüttete Zustände in der Wiener Musik- (und Theater-) Welt nach der Revolution. Hierfür gab Klemm auch der Presse die Schuld. Wir teilen den Verdacht, dass, obwohl viele Kritiker um Sachlichkeit bemüht waren, es bis zu einem gewissen Grad die gezielte Polemik einiger wenigen war, die am Besten funktionierte, um Musikkonsumenten in eine bestimmte Richtung – zum Nutzen der Entwicklung des allgemeinen Musiklebens – zu einen und zu lenken. Der Meister gezielter Polemik war Eduard Hanslick. Hanslick war aber auch einer der bestinformierten Musikschriftsteller der Tagespresse. Dies ergab eine Vermengung musikalischen Wissens und persönlicher, parteiischer Überzeugungskraft, die ihm enormer Einfluss auf das unsichere Musikpublikum verlieh. Davon profitierte sichtlich das Wiener Musikleben. Allerdings funktionierte Hanslicks Polemik v.a. durch das Auslesen allgemein akzeptierter ‚Opfer‘ („Fremdkörper“, „Aussenseiter“) zum Vergnügen der (von ihm persönlich bestens informierten) Leser. Sehr früh favorisierte Hanslick ein Bündel Polemik-Sujets das auf der Basis der Reizwörter „Dilettant“, „ungebildet“, „öffentlich musizierender Frauen“ und „Zither“ bzw. „Zupfklang“ funktionierte. Die schicksalshafte Symbiose hohen Wissens und Polemik verlieh Hanslick Macht und trug zu

⁹³ Folgendes entspricht unserem jetzigen Erkenntnisstand aufgrund der oben angeführten Recherchen.

Wiens berechtigtem Ruf einer bestinformierten, kritischen Musikstadt bei. Auf der Strecke blieben naturgemäß die (zuweilen auch von anderen Kritikern auserkorenen) Fremdkörper im System: Dilettanten, mangelhaft Gebildete, Frauen in der Öffentlichkeit und das neuartige Zitherwesen. Vor allem die Zither, das junge Saiteninstrument mit dem charismatischen Zupfklang, wurde so unglücklich vereinnahmt, dass es im großen Ganzen von Anfang an durch die Brille der Polemik gesehen wurde.

Im Zuge dieser und weiterer Ausgrenzungen wurde dem Publikum erfolgreich suggeriert, welche Instrumente, welche Bildungsangebote, welche Zeitschriften, der Besuch welcher Konzerte usw. Ansehen und Fortkommen des Einzelnen garantieren würden. Hierzu erfolgte eine völlige Trennung von Professionalität und Dilettantentum, die Dilettanten wurden zu geduldeten Nischenwesen in (oft von Professionisten geleiteten) Vereinen. Die Voraussetzung einer bestimmten Allgemeinbildung beeinträchtigte scheinbar das kreative Schaffen einer Anzahl von Komponisten. Da Frauen auch in der allgemeinen Gesellschaft nur in seltenen Fällen Anerkennung erfuhren, können wir zwar die Tatsache ihrer geringen Beteiligung im Wiener Musikleben bis 1900 anführen, der Einfluss der Polemik gegen sie ist jedoch als Einzelfaktor kaum anzunehmen. Eher war häufige Polemik einer von mehreren Faktoren die das Gros der Frauen vom öffentlichen Musizieren abhielten.⁹⁴ Den Zitherspielern wurde ein behördlicher Ausbildungsnachweis das ganze Jahrhundert hindurch verweigert, auch eine Ausbildung an einer anerkannten Musikausbildungsstätte stand ihnen nie zur Verfügung, sie blieben auf sich gestellt. Bildungslücken der Zitherspieler waren hingegen willkommener Anlass zum Spott. Die städtische Zither, Quelle manch einfachen, privaten Glücks (siehe die oben erwähnten Verkaufszahlen für Zithermusikalien), gelegentlich auch Konzertmagnet (unter den Händen des Grazer Zithervirtuosen August Huber, z. B.), büßte ihre anfängliche Popularität rasch ein und wurde um 1890 zum Nischeninstrument.

Das hier besprochene Bündel beliebter Polemiken zog mit Regelmäßigkeit Kritikerspott und -Häme auf seine Opfer – und dies unterschwellig, abseits der großen Debatten über die Zukunft der Musik und deren Hauptakteure, von den unkritischen Lesern wohl nicht weiter reflektiert. Damit war das Mitwirken einstiger Protagonisten bzw. Elemente des Musikgeschehens (Zupfklang, Dilettanten, musizierende Frauen, nicht konform gebildete Musiker und Komponisten) auf Jahrzehnte verhindert. Es gilt, den vermutlich weitreichenden Ein-

⁹⁴ Siehe hierzu Bloderer 2012, *passim*.

fluss dieser selektiven Ausgrenzung auf die Wiener Musik zu erkennen und zu erforschen.

Die fast flächendeckende Präsenz Eduard Hanslicks in unserem Beitrag reflektiert in etwa die geistige Dominanz dieses großen Kritikers in Wien und deutet auf seinen Einfluss auf das musikalische Denken – nicht nur in Wien – durch fünf Jahrzehnte hindurch. Ein Durchsehen von Kritikeraussagen und Fachartikel der Zeit zwingt zu der Annahme, dass gemäßigte Stimmen (von Selmar Bagge und August Wilhelm Ambros z.B.) im Vergleich wesentlich seltener geäußert, wesentlich seltener gehört wurden.

Literatur

- Ambros, August Wilhelm [21885] (1856): Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Leipzig 21885
- Ambros, August Wilhelm (1860): Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig 1860
- Ambros, August Wilhelm [21896] (1872/1874): Bunte Blätter. Wien 21896
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753. [Wolfgang Horn [Hg.], Facsimile-Reprint Kassel 1994]
- Bagge, Selmar (1859): Der Dilettantismus im Concertsaal. In: Klemm, Josef [Hg.], Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. Erstes Halbjahr. Wien 1859
- Becher, A. J. (1842): Kritik des Publikums. III. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung II, Wien 1842, S. 370-371
- Bernsdorf, Eduard [Hg.] (1856, 1857, 1861): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten. 3 Bde. Dresden 1856, 1857, 1861
- Bloderer, Joan Marie (2008): Zitherspiel in Wien. 1800-1850. Tutzing 2008
- Bloderer, Joan Marie (2011): Die Wiener Zither des bayerischen Instrumentenmachers Anton Kiendl. In: Wagner, Silvan [Hg.]: Phoibos. Zeitschrift für Zupfmusik 2011/2, Passau 2011, S. 125-143
- Bloderer, Joan Marie (2012): Genderaspekte im Zitherspiel – Die Frau und die Zither im 19. Jahrhundert. In: Wagner, Silvan [Hg.], Phoibos. Zeitschrift für Zupfmusik 2012/1, Passau 2012, S. 53-65
- Bloderer, Joan Marie (2014): Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer. In: Wagner, Silvan [Hg.]: Phoibos. Zeitschrift für Zupfmusik 2014/2, Passau 2014, S. 39-69
- Büsing, Fr. (1861): Österreichischer Catalog. Sechster Theil. Verzeichniß aller im Jahre 1860 in Österreich erschienenen Musikalien. Wien 1861
- Fiedler, Franz (1895): Handlexikon der Zitherspieler. [Bad] Tölz
- Grün, Athanasius [Pseudonym für Anton Alexander Graf von Auersperg] (1841): Musikalischer Salon. In: Schmidt, August: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I/59, Wien 1841, S. 246-247
- Hanslick Eduard (1854): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854

- Hanslick Eduard (1869-1870): Geschichte des Concertwesens in Wien, 2 Bde. Wien 1869-1870
- Hanslick Eduard (nach 1884): Suite. Aufsätze über Musik und Musiker. Wien [nach 1884]
- Hanslick, Eduard (1894): Aus meinem Leben. 2 Bde. Berlin 1894
- Hanslick, Eduard (?1897 [1870]): Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848-1868. Zweite Ausgabe, jeweils Wien. 1897 [1870]
- Hanslick, Eduard [1993] (1844-1848): Sämtliche Schriften. Band I/1. Aufsätze und Rezensionen 1844-1848. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 1993
- Hanslick, Eduard [1994] (1849-1854): Sämtliche Schriften. Band I/2. Aufsätze und Rezensionen 1849-1854. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 1994
- Hanslick, Eduard [1995] (1855-1856): Sämtliche Schriften. Band I/3. Aufsätze und Rezensionen 1855-1856. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 1995
- Hanslick, Eduard [2002] (1857-1858): Sämtliche Schriften. Band I/4. Aufsätze und Rezensionen 1857-1858. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2002
- Hanslick, Eduard [2005] (1859-1861): Sämtliche Schriften. Band I/5. Aufsätze und Rezensionen 1859-1861. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2005
- Hanslick, Eduard [2008] (1862-1863): Sämtliche Schriften. Band I/6. Aufsätze und Rezensionen 1862-1863. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2008
- Hanslick, Eduard [2011] (1864-1865): Sämtliche Schriften. Band I/7. Aufsätze und Rezensionen 1864-1865. Dietmar Strauß [Hg.]. Wien 2011
- Heinitz, Wilhelm (1928): Instrumentenkunde. In: Bücken, Ernst [Hg.]: Handbuch der Musikwissenschaft, 10 Bde. 1927-1934. Potsdam 1928, S. 1-160
- Heller, Friedrich (1995): Die Zeit der Moderne. In: Flotzinger, Rudolf/Gruber, Gernot [Hg.]: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart (= Musikgeschichte Österreichs Band 3), Wien 1995, S. 91-172
- Kennedy, Hans [Pseudonym für Julius Emil Gläser] (1896): Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Tölz 1896
- [Klemm, Josef [Hg.]] (1853): Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik. I. Wien 1853
- Klemm, Josef [Hg.] (1858): Monatschrift für Theater und Musik. IV. Wien
- [Klemm, Josef [Hg.]] (1861): Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. [3. Quartal] Juli-September. Wien 1861
- Krebs, Carl (1906): Franz L. Lachner. In: Allgemeine deutsche Biographie Bd. 51, Leipzig 1906, S. 525-530
- Lewinsky, Ign. (1843): Guitarre-Concert des Herrn J. K. Merz, Dienstag den 28. März um die Mittagsstunde im Musikvereinssaale. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Dritter Jahrgang. Wien 1843, S. 162
- Meer, John Henry van der (1983): Musikinstrumente von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983
- Mendel, Felix (1861): Das Wiener Konservatorium. Eine kritische Jahres-Rückschau. In: Klemm, Josef [Hg.]: Recensionen über Theater und Musik, 1861/34 (25. August), Wien 1861, S. 532-535

- Meyer (1841): K. K. priv. Theater in der Josephstadt. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I. Wien 1841, S. 8
- Meyer's Konversations-Lexikon (⁴1890): Korrespondenz zum 17. Band. In: Meyer's Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. Bd. 17, Leipzig/Wien ⁴1890, S. 1058-1059
- Normann, Hans (Pseud. für Anton Johann Groß-Hoffinger) (1833): Wien wie es ist, I., II. Leipzig 1833
- Oesterreichischer Catalog (Katalog): s. Büsing, F. [Hg.]; s. Verlag des Vereines der österreichischen Buchhändler [Hg.]
- Prochart, Ferdinand (1979): Der Wiener Geigenbau im 19. Und 20. Jahrhundert. Tutzing 1979
- Ottner, Helmut (1977): Der Wiener Instrumentenbau 1815-1833. Tutzing 1977
- Quantz, Johann Joachim (1752): Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752 [Reprint München 1992]
- Rutz, Hans (1949): Österreichs grosse Musiker in Dokumenten der Zeit. Wien 1949
- Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik, S. Klemm Josef Sahlhausen, Leopold Freiherr von (1855): Theoretisch-praktische Zither-Schule. Eine gründliche Anleitung das Zitherspiel ohne Meister in kurzer Zeit zu erlernen. [...] für die vollständige Schlag-Zither bearbeitet [...]. Wien 1855
- Schmidt, August [Hg.] (1841-1847): Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (ab 1845: Wiener Allgemeine Musik-Zeitung). Wien 1841-1847. [Reprint Hildesheim 1976]. Ferdinand Luib übernahm die Redaktion am 1. Juli 1847. S. a. Allgemeine Wiener Musik-Zeitung
- Schmidt, August [Hg.] (1845): Industrie-Ausstellung der österreichischen Monarchie in musikalischer Beziehung, Abt. IV Guitarren. In: Wiener Allgemeine Musik-Zeitung 5/88, Wien 1845, S. 349-350
- Schönholz, Ignaz Franz von [Hg.] (1813): Wiener allgemeine musikalische Zeitung 2.1.-29.12 1813. Wien 1813
- Sealsfield, Charles (Pseud. für Carl Anton Postl) 1997 (1828): Österreich wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents: von einem Augenzeugen, London 1828. Bearb., übersetzt und mit einem Nachwort von Primus-Heinz Kucher. Wien 1997
- Sonntag, J. V. (1846): Steyermärkische Volksmusik, Sangsweisen, Lieder, dann über den Nationaltanz. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung VI, Wien 1846, S. 387-388
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1967): Musikkritik. In: Eggebrecht, Hans Heinrich [Hg.], Riemann Musiklexikon. Sachteil, Mainz 1967, S. 608-609
- Tonitz, Albert (1841): Ueber den Dilettantismus. In: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I, Wien 1841, S. 547
- Verlag des Vereines der österreichischen Buchhändler [Hg.] (1886): Oesterreichischer Catalog. Verzeichniss aller vom januar bis Junis 1886 in Österreich erschienenen Bücher, Zeitschriften, Kunstsachen, Landkarten und Musikalien. In fünf Abtheilungen. V. Musikalien. Wien 1886
- Wagner, Franz [Hg.] (1891): Wiener Zither-Zeitung V/7 (1.7.1891), Wien 1891, S. 10-11

