

die nötigen Mittel geboten würden, um seine Werke in seinem Sinne zur Darstellung zu bringen.²⁰ Im Juli 1853 deutete er erstmals in der breiten Öffentlichkeit seinen großen Plan für die nähere Zukunft an: Zürich sollte der Ort seiner (Nibelungen-)Festspiele werden. Und auch wenn sich diese Idee erst Jahre später nach einem langen, mühsamen Weg²¹ mit Hindernissen und Glücksfällen, Erfolgen und Rückschlägen außerhalb der Schweiz verwirklichen ließ, so war Zürich doch der Ort, an dem diese Idee gleichzeitig zu den Werken und den Kunsttheorien entstand und wo dieses Vorhaben von Wagner-Festspielen im Kern erstmals und nicht zuletzt durch die weitreichende Unterstützung der Zürcher realisiert werden konnte.

Frank Hentschel (Cambridge, MA)

Kontinuitäten und Brüche

Nationalistische Stereotype in der deutschen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts

In letzter Zeit häufen sich Arbeiten über den musikalischen Nationalismus im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Ihre Tendenz geht, von wenigen Ausnahmen wie Bernd Sponheuers Aufsatz von 2001 abgesehen,¹ dahin, sich auf einzelne Autoren oder eng gefasste Themen zu konzentrieren. Dahinter dürfte latent auch die Furcht davor stehen, eine Kontinuität zu konstruieren, die ins Dritte Reich führt und damit in die aggressivste aller bislang bekannten Formen der Nationalismen.

Teleologische Geschichten sind immer ideologisch, aber deshalb darf man nicht ins andere Extrem verfallen und Kontinuitäten schlechthin leugnen. Es ist interessant zu beobachten, dass das Problem explizit nur in der englischsprachigen Forschung angesprochen wurde. Mary Sue Morrow bezog sich, vorsichtig für Kontinuität plädierend, darauf, als sie zu klären versuchte, weshalb so viele Historiker zögerten, die nationalistische Motivation des brendelschen Terminus »Neudeutsche Schule« zu akzeptieren.² Demgegenüber hatte

20 Vgl. Richard Wagner an Franz Liszt, Zürich, 30. 5. 1853, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, Nr. 174, hier: S. 305, Richard Wagner an August Röckel, Zürich, 8. 6. 1853, in: ebd., Nr. 181, S. 314.

21 Vgl. Lore Lucas, *Die Festspiel-Idee Richard Wagners*, Regensburg 1973.

1 Bernd Sponheuer »Über das ›Deutsche‹ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion«, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150.

2 Mary Sue Morrow, »Deconstructing the New German School«, in: *Liszt and the Birth of Modern Europe* (= *Analecta Lisztiana* 3; *Franz Liszt Studies Series* 9), hrsg. von Michael Saffle und Rossana Dalmonte, Hillsdale, NY 2003, S. 157–168, hier: S. 157.

Celia Applegate das Problem, ziemlich deutlich für Bruch plädierend, auf eher polemische Weise vom Tisch gefegt: »Properly quoted and decontextualized, almost any nineteenth-century German can sound at least a little like Alfred Rosenberg«.³ Aber solche Polemik dient dazu, die Sicht auf die Geschichte allzu sehr zu vereinfachen. Man könnte die Beobachtung ja auch ernst nehmen: Wie kommt es eigentlich, dass die Zitate wie Rosenberg klingen? Und ist die Ursache hierfür wirklich einfach nur auf die Manipulation am Kontext zurückzuführen?

*

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die Geschichte des Nationalismus derart komplex verlaufen ist, dass sich weder einfach von Kontinuität noch von Bruch reden lässt. Aus Raumgründen muss darauf verzichtet werden, die Existenz der nationalen Eigenstereotype mit Zitaten zu belegen. Sie seien deshalb nur kurz aufgezählt. Grundlage ist eine mehr oder weniger vollständige Durchsicht allgemeiner deutscher Musikgeschichten aus der Zeit zwischen 1776 und 1871.⁴ Diesen Quellen zufolge setzte sich das ›Deutsche‹ aus drei Merkmalfeldern zusammen:

1. ›Mangel an Schwung‹. Der Ausdruck stammt von Franz Brendel. Gesellschaftlich und politisch bedeutete er ›Spießbürgertum‹, ›Philistertum‹ und ›Enge‹. – Philosophisch und künstlerisch schlug er sich in ›trockenem Verstand‹ und ›hausbackener Beschränkung‹ nieder. Man begegnet diesen Begriffen bei Johann Karl Friedrich Triest, Wilhelm Christian Müller, Franz Brendel, August Wilhelm Ambros und Arrey von Dommer.
2. Ein weiteres Merkmal erschien zunächst als Mangel: nämlich an Leichtigkeit oder Geschicklichkeit. – Künstlerisch drückte es sich zunächst in Derbheit und Schwerfälligkeit aus. Das Merkmal wurde von Triest, Brendel, Ambros und August Reissmann verbreitet. – Doch dieser Mangel war ambivalent. Charakterologisch konnte er in Kraft und Standhaftigkeit umgedeutet werden, die sich auf musikalischem Gebiet beispielsweise in ›kerniger Harmonik‹ widerspiegelte, und moralisch konnte er in Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit uminterpretiert werden. Diese Umdeutung lässt sich bei Wilhelm Heinrich Riehl, Ambros, Paul Frank alias Carl Merseburger und Dommer nachweisen.
3. Das wichtigste Merkmal setzte sich aus Tiefe, Ernst, Wahrheit und Innerlichkeit zusammen. Es ist präsent bei Karl Christian Friedrich Krause, Müller, Amadeus Wendt, Brendel, Ambros, Reissmann, Frank und Dommer.

Die Frage, seit wann es Nationalismus gibt, ist umstritten. Hier muss es genügen, mit speziellem Blick auf Musik zwei Typen nationaler Klassifikation voneinander abzusondern, um das Verhältnis von Kontinuität und Bruch im nationalistischen Denken zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert schärfer herauszuarbeiten. Anlass hierfür ist auch die Beobachtung, dass die Forschung mitunter zwischen diesen beiden Typen, die pragmatisch unter den Namen Nationalstil beziehungsweise Nationalcharakter gefasst werden sollen, differen-

3 Celia Applegate »What is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation«, in: *German Studies Review* 15 (1992), S. 21–32, hier: S. 22.

4 Nachzulesen in Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a.M. 2006.

ziert, um die unterschiedliche Qualität nationalen Denkens vor beziehungsweise seit dem 19. Jahrhundert zu veranschaulichen.

Für die Idee des Nationalstils gilt Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* als prototypische Quelle.⁵ Da sich jedoch zeigen wird, dass die Unterscheidung zwischen Nationalstil und Nationalcharakter in den Quellen nicht eindeutig ist, werde ich sie theoretisch, also nicht als Interpretation des quantzschen Textes vornehmen. Dieser wird dennoch als Quelle herangezogen, sowohl um die Idee des Nationalstils zu illustrieren als auch um den fließenden Übergang und die Gemeinsamkeiten zwischen den Ideologien von Nationalstil und Nationalcharakter aufzuzeigen. Es gibt wohl drei Möglichkeiten, die auch als Interpretationsschritte zunehmender Spekulativität begriffen werden können, Spielarten von Musik auf ihre Trägergruppen zu beziehen:

1. Man kann stilgeschichtliche Einheiten konstruieren, deren räumliche und zeitliche Ausdehnung von nichts anderem abhängt als von den einzelnen Komponisten, die sie vertreten. Das Ergebnis ist die Abgrenzung einer Schule.
2. Man kann solche Einheiten mit übergeordneten kulturellen Einheiten kausal verknüpfen. Der problematische, aber deshalb keineswegs falsche Schritt besteht dann darin, dass zwei Einheiten miteinander verknüpft werden, deren jeweilige Konsistenzkriterien nicht identisch sind. Die Einheit einer Stadt, einer Region, einer Nation definieren sich ganz anders als die Einheit eines musikalischen Stils. Allein räumliche und zeitliche Deckungsgleichheit der beiden Einheiten oder aber die Herkunft derjenigen, die einen Stil begründet haben, rechtfertigen die Annahme eines Zusammenhangs.
3. Man kann einen solchen Zusammenhang essentialisieren, indem man den musikalischen Stil als naturwüchsiges Produkt der herausgegriffenen Einheit betrachtet, nicht so sehr als das Resultat kultureller Bedingungen als vielmehr eines substanziellen Volkscharakters.

Über die erste Stufe ging Quantz mindestens hinaus: Er verknüpfte einen bestimmten Stil mit einer kulturellen Einheit; und diese Einheit wurde als die Nation bestimmt. Der musikalische Nationalstil sei hier im Sinne des zweiten Interpretationsschritts definiert als ein Set musikalischer Eigenarten, das die Komponisten einer als Nation bestimmten Gruppe miteinander teilen oder das jedenfalls auf eine solche Gruppe zurückgeht und deren Ursachen auf die kulturelle Umgebung dieser Gruppe zurückgeführt werden. Demgegenüber wäre der musikalische Nationalcharakter im Sinne des dritten Interpretationsschrittes als die Ausdrucksqualität von Musik zu definieren, die die Musik einer als Nation definierten Gruppe von Komponisten besitzt und die als Produkt eines die Nation zusammenhaltenden Volksgeistes gilt.

In Wirklichkeit manifestierte sich das nationalistische Denken natürlich in weder genau definierter noch theoretisch klar fundierter Weise. Quantz und die Autoren des 19. Jahrhunderts überschneiden sich in vielerlei Hinsicht, weil weder Quantz die Idee des Nationalstils, noch die Autoren des 19. Jahrhunderts die Idee des Nationalcharakters

5 Siehe z. B. Richard Taruskin, Art. »Nationalism«, in: *NGroveD2*, Bd. 17, London u. a. 2001, S. 689–706.

eindeutig vertreten. Mittels zweier Merkmale lässt sich jedoch bestimmen, zu welcher Auffassung die Autoren tendierten:

1. Der Nationalstil ist historisch veränderlich, so wie kulturelle Konstellationen veränderlich sind, aus denen er erwächst. Deshalb ist der Nationalstil eine wesentlich historische Erscheinung, so dass ihm keine zeitliche Tiefendimension eignet, während der Nationalcharakter als eine Art anthropologischer Konstante begriffen wird. Die Entstehung des »lombardischen Geschmacks«, genau genommen also eines Regionalstils, datierte Quantz »ungefähr« aufs »Jahr 1722«. ⁶ Je mehr demgegenüber die tiefe Verwurzelung und historische Konstanz von Nationaleigenschaften betont werden, desto stärker neigt ein Text zur Ideologie des Nationalcharakters.

2. Da sich der Nationalcharakter aus einem vermeintlichen Volksgeist ableitet, liegt bei ihm die Betonung auf den Ausdrucksqualitäten, so dass musikalisch-technische Beschreibungen in den Hintergrund treten. Dies ist bei der Idee des Nationalstils sehr viel weniger so. Zum soeben angesprochenen lombardischen Regionalstil erklärte Quantz, er bestehe darin, »daß man bisweilen, von zwey oder drey kurzen Noten, die anschlagende kurz machet, und hinter die durchgehende einen Punct setzet« ⁷.

Die Verlagerung des Akzentes vom einen auf das andere Konzept wird dadurch erleichtert, dass die Idee des Nationalstils von jener des Nationalcharakters aufgesogen werden konnte, indem dieser als Ursache des Nationalstils begriffen wurde. Tatsächlich wurde die Beschreibung des Nationalstils auch auf die Ausdrucksqualitäten ausgedehnt, deren Metaphorik für eine über das rein Musikalische hinausgehende Hypostasierung leicht anfällig war. So schrieb Quantz, man finde in der Musik der zeitgenössischen italienischen Instrumentalisten »mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Bescheidenheit, Vernunft und Ordnung. Sie suchen zwar viel Neues zu erfinden; sie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was sie noch Gutes untermischen, wenig Gemeinschaft haben«. ⁸ Da war der Schritt zur hypostasierten italienischen Oberflächlichkeit leicht getan.

Weil Theorien nicht zur Debatte standen, kann der Prozess der zunehmenden Nationalisierung nicht als Bruch begriffen werden, in dem eine Theorie in eine andere verwandelt wurde. Es scheint jedoch, als habe sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, gemessen an den zwei genannten Kriterien, eine Verlagerung der Akzentsetzung vollzogen, die sich als schleichender Prozess der Stereotypisierung beschreiben lässt. Fünf Aspekte dieses Vorgangs sollen dazu hervorgehoben werden:

a) Die Anzahl von Charaktereigenschaften einer Nationalmusik wurde auf eine kleine, griffige, leicht erinnerbare Menge reduziert. Quantz hatte gesagt, die Italiener seien »in der Composition uneingeschränkt, prächtig, lebhaft, ausdrückend, tiefsinnig, erhaben in der Denkart, etwas bizarr, frey, verwegen, frech, ausschweifend, im Metrum zuweilen nachlässig;« sie seien »aber auch singend, schmeichelnd, zärtlich, rührend, und

6 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Wiesbaden 1988, S. 309f.

7 Ebd., S. 309.

8 Ebd., S. 313.

reich an Erfindung«⁹ – und dies ist nur ein kleiner Ausschnitt aus der Fülle immer wieder angeführter Differenzierungen, die sich aus guten wie schlechten Elementen zusammensetzen. Der Reduktionsprozess der Nationaleigenschaften darf jedoch nicht so sehr als ein Prozess verstanden werden, der sich in den Schriften der einzelnen Autoren abspielte. Vielmehr war dieser Vorgang ebenso der Diskursdynamik zu danken. Denn im Laufe des Diskurses wurden, textimmanent wie intertextuell, Nuancierungen und kleinere Widersprüche abgeschliffen. Beim Rezipienten mehrerer Musikgeschichten oder verwandter Texte setzten sich die immer wiederkehrenden Merkmale fest.

- b) Die Reduktion der Eigenschaften beförderte die Bevorzugung binärer Oppositionen, und zentral war die Opposition des Sinnlich-Oberflächlichen der italienischen und des Geistig-Tiefen der deutschen Musik. Andere Gegensatzpaare waren das Wahre und das Verlogene, das Sittenreine und das Frivole oder das Innere und das Äußere. Quantz konnte bei der Charakterisierung des ›italienischen‹ Nationalgeschmacks sogar noch die Merkmale des Tiefsinnigen und Gründlichen nennen;¹⁰ von den späteren Autoren wurden sie ausschließlich dem Deutschen zugeteilt.
- c) Auf eine theoretische Beleuchtung der nationalen Merkmale wurde verzichtet; stattdessen ließ man sie in Form von Leitmotiven wuchern. Quantz' Behandlung der Nationalstile war diskussionsfähig und prinzipiell falsifizierbar. Das leitmotivische Einstreuen nationaler Eigenschaften in den späteren Musikgeschichten entzog sich demgegenüber jeglicher Überprüfung und ließ sich auch inhaltlich nicht präzise bestimmen. Und dieser Unbestimmtheit entsprach, dass sich die Nationalmerkmale nicht nur auf die Musik, sondern auch auf den ›Geist‹ bezogen. Der Verwandlung der Idee des Nationalstils in die Idee des Nationalcharakters lag daher auch eine Tendenz zur Diffundierung der Charaktermerkmale zugrunde: Ihr sachliches Fundament und ihr Bezugspunkt wurden zunehmend verwischt.
- d) Der Glaube an die nationalen Eigenschaften setzte sich nicht so sehr aufgrund einzelner herausragender Texte durch, sondern war die Folge einer weit reichenden Distribution. Der Verzicht auf eine theoretische Fundierung wurde durch intertextuelle Quantität ausgeglichen, durch die Häufigkeit, mit der die nationalen Eigenschaften in Texten genannt wurden. Ein Stereotyp ist auf Repetition und Streuung angewiesen. Statt Argumentation und Beleg sorgt die Häufigkeit, mit der die Nationalmerkmale Lesern begegnen, für die Selbstverständlichkeit, mit der sie schließlich akzeptiert werden.
- e) Die quantitative Zunahme der Texte rief Synergieeffekte hervor. Jenseits der einzelnen Autoren entstand ein relativ selbstständiger Diskurs, der eine eigene Denkweise und eine eigene Intention auszubilden begann, die die Idee der Nationalcharaktere begünstigte. Die Entstehung von stereotypisierten Auffassungen von Nationalcharakteren ist daher auch insofern an eine große Quantität von Texten gebunden, als seine Existenz in den einzelnen Quellen gar nicht nachweisbar ist, sondern sich erst jenseits der Einzelquellen im Akt der Rezeption ergibt.

9 Ebd., S. 323.

10 Ebd., S. 323 und S. 309. In Bezug auf Frankreich ist von Gewissenhaftigkeit die Rede (S. 316).

Selbst wenn in jedem einzelnen Text eine je andere Auffassung vom Nationalcharakter vertreten wird, so konstituierte sich in den Musikgeschichten doch ein Nationalismus, der sehr viel stärker war als die bloße Summe der Teile, aus denen er zusammengesetzt war. Doch die aus dieser Diskursdynamik resultierenden Stereotype sind kein bloß Zufälliges; sie gehorchen in dem Maße, in dem sie das Resultat einzelner Autoren und Leser sind, den grundlegenden kulturellen Prägungen und Interessen des Umfeldes, dem die am Diskurs teilnehmenden Individuen entstammen. Dieser Synergieeffekt lässt sich am Beispiel der Hypostasierung von Nationalcharakteren demonstrieren. Obwohl die Konstanz einzelner Merkmale nur selten direkt behauptet wurde, war sie im Diskurs als eine die einzelnen Autoren überschreitende Intention vorhanden. Das Stereotyp des Hausbackenen oder Kleinlichen lässt sich beispielsweise aus den musikgeschichtlichen Quellen des hier zugrunde gelegten Zeitraums insbesondere aus Müller, Brendel, Dommer, Ambros und Reissmann ableiten. Von diesen Autoren bezogen sich jedoch die ersten drei hauptsächlich auf das 18. Jahrhundert, Ambros auf das späte Mittelalter. Nur Reissmann deutete textimmanent eine Art Konstante an. Zusammen gelesen, bildeten sie aber ein umfassendes Stereotyp des hausbackenen, kleinlichen Deutschen. Die unterschiedlichen Phasen der deutschen Geschichte oder Musikgeschichte summierten sich zu einem Stereotyp, das eine Konstante suggerierte und damit die Eigenschaft implizit hypostasierte.

*

Aufgrund der Stereotypisierung wuchs dem Denken in Nationalcharakteren ein aggressives Potential zu.¹¹ Es war darin begründet, dass die für einen Nationalcharakter konstitutiven Merkmale anderen abgesprochen werden mussten. Denn eine Nation zu charakterisieren, hieß sie mit Merkmalen zu versehen, die sie von anderen Nationen eindeutig unterschied. Darin gleichen Charaktermerkmale spezifischen Differenzen der Logik. Nur sind desto mehr Überschneidungen möglich, je mehr Merkmale zur Verfügung stehen. Deshalb besaß der Text von Quantz noch nicht denselben Grad an Aggressivität, wie ihn spätere Texte aufwiesen, die Nationalcharaktere als Stereotype kolportierten.

Die Eigenschaften der Deutschen dürfen den Italienern nicht zukommen, wenn nicht das ganze Konstrukt in sich zusammenbrechen soll. Das aber bedeutet, dass aufgrund der Charakterisierung des Deutschen den Italienern die spezifisch deutschen Merkmale unbedingt abzusprechen sind, einschließlich Wahrheit, Tiefsinnigkeit und Aufrichtigkeit. Sie mussten also verlogen und oberflächlich sein. Tatsächlich lässt sich sowohl zeigen, dass der stereotypisierte Nationalcharakter der italienischen Musik aus einer Umkehrung der deutschen Charaktermerkmale gewonnen wurde, als auch dass z. B. Reissmann ästhetische Wahrheit ausschließlich deutschen Komponisten vorbehielt.

Der musikalische Nationalismus unterlag komplexen internen Wandlungen, doch sie rechtfertigen nirgends, geradezu von einem Bruch zu sprechen. Die Stereotypisierung der nationalen Merkmale erzeugte im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Hypostasierung des Nationalcharakters. Und die Dichte, in der die Stereotype den Diskurs durchdrangen, legte

¹¹ Zum aggressiven Potential eines jeden Nationalismus und Patriotismus siehe Dieter Langewiesche, *Nation und Nationalismus in Deutschland und Europa*, München 2000, S. 35–54.

mehr und mehr nahe, sie seien den Nationen so tief eingeschrieben, dass die Grenze zwischen kultureller Prägung und biologischer Determination zu verschwimmen begann.

Quantz' eher harmlose Metapher vom Angeborensein nationaler Habitus ließ sich unter der Hand in ein rassistisches Theorem verwandeln und wurde rückwirkend auch so lesbar, ohne dass man es dem Autor als Person unterschieben könnte, aber auch ohne dass man dem Text Gewalt antut. Man muss weder für Teleologie optieren noch sich kategorisch für ›Bruch‹ oder ›Kontinuität‹ entscheiden und kann doch den engen Zusammenhang zwischen früheren und späteren Formen des Nationalismus feststellen, der auch als eine zunehmende Aktualisierung des aggressiven Potentials begriffen werden kann. Weder 1806 noch 1815, noch 1834, noch 1848 markierten Brüche im musikhistorischen Diskurs. Der Prozess der Stereotypisierung vollzog sich kontinuierlich zwischen 1800, oder 1750, und 1870.

Zwei andere Aspekte unterstreichen die Kontinuität des nationalistischen Denkens: Erstens war es schon für Quantz selbstverständlich, dass Nationen als Akteure der Musikgeschichte fungierten. Städten, Landschaften, innerstaatlichen oder staatsübergreifenden Regionen kam bei ihm sehr viel geringere Bedeutung zu. Diese Vorauswahl kann nur dadurch erklärt werden, dass den Nationen a priori ein herausragender Stellenwert beigegeben wurde. Das Denken in Nationen prägte musikgeschichtliche Konzeptionen, bevor sich die Stereotype der Nationalcharaktere herausgebildet hatten.

Zweitens war Nationalstolz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits verbreitet. Auch er war nicht unbedingt an die Ideologie der Nationalcharaktere gebunden, doch er konnte glühend sein. »Unsere Musik, liebe Deutsche!«, schrieb Georg August Leopold 1780,

hat nicht nur auf der Bühne große Vorzüge für aller fremden, sondern auch in den Kirchen. Italiener, Engländer und Franzosen vernachlässigten immer diesen schönen Zweig, wo nicht ganz, doch gewiss allzu sehr, und meinten alles, was möglich wäre, getan zu haben, wenn sie nur das Theater mit Singstücken überschwemmt. Heil dir, Vaterland, du führst die edelste Kunst des menschlichen Lebens zu jenem Zwecke zurück, den sie im grauen Altertum hatte, wendest sie an, die Religion zu befördern.¹²

Die stereotypisierten Nationalcharaktere, wie sie im 19. Jahrhundert verbreitet wurden, können also auch in dem Sinne als kontinuierlich gedacht werden, dass sie Folge eines bereits vorhandenen, nur eben noch nicht in der gleichen Weise entfalteten Nationalismus waren. So kompliziert, so wenig einheitlich und vor allem so wenig teleologisch die Geschichte des musikalischen Nationalismus verlief, so falsch wäre es, die Kontinuität, vor deren Hintergrund sich der Nationalismus verwandelte, zu leugnen.

¹² Georg August Leopold, *Gedanken und Konjekturen zur Geschichte der Musik*, Stendal 1780, S. 10.