

Christian Thorau (Frankfurt a. M.)

Die Hörer und ihr Cicerone

Werkerläuterung in der bürgerlichen Musikrezeption

Als Hermann Kretzschmar 1896 dem gerade erschienenen Buch von George Grove über die Symphonien Beethovens eine kritische und doch wohlwollende Rezension widmete, erwies er dem großen englischen Musikförderer und Lexikon-Begründer seine Reverenz auf einem Gebiet, das seine, Kretzschmars, ureigene Interessen berührte. George Grove sei »der Vater der heute förmlich ins Kraut schießenden Erläuterungen zu Konzertprogrammen«,¹ und er fügt hinzu, dass die Werkeinführungen, die Grove 1856 dem Publikum für die Konzerte im Londoner Kristallpalast an die Hand gab, »das unmittelbare Muster einer auf diesem Gebiete besonders eifrigen Frankfurter Fabrik« gewesen seien. Gemeint war hiermit die florierende Reihe *Der Musikführer* des Frankfurter Verlages Bechold, die, als Kretzschmar seine Rezension schrieb, bereits mit sechzig Einzelheften auf dem Markt war. Den Verlag und seine Autoren als »Fabrik« zu bezeichnen, war wiederum eine Spitze gegen ein Unternehmen, das als Konkurrent zu Kretzschmars eigener Tätigkeit auf diesem Gebiet auftrat. Denn er selbst konnte sich als Vater einer Bewegung sehen, die nun eine Eigendynamik entfaltete. Seit dem Erscheinen des *Führers durch den Konzertsaal* 1887 war es zu einem Aufschwung von Erläuterungsschriften über Werke des Konzertrepertoires gekommen, der ein neues Phänomen in der Musikgeschichte darstellte. Kretzschmar sprach als Exponent einer weitgreifenden Entwicklung, die den Beginn der Konzert- und Opernführer-Literatur markierte.

Heute sind Einführungstext, Programmheft und Konzertführer zur selbstverständlichen Vermittlungsinstitution im Musikleben geworden. Doch ist in einer Zeit, in der das Musikpublikum sich wandelt und viele Symphonieorchester und Opernhäuser um ihre Existenz und Legitimation kämpfen, die Diskussion über geeignete Vermittlungsformen in Konzert und Oper neu entbrannt. Trotzdem sind die Entstehungszusammenhänge dieses Phänomens nur rudimentär erforscht. Das gilt vor allem für folgende Fragen:

- Welche Charakteristika und welchen Umfang hatte der populärwissenschaftliche Erläuterungsboom als musikpublizistisches Phänomen?
- Welche musikgeschichtlichen Korrelate hat die Konzertführer-Literatur und welche Entwicklungen haben zu ihrer Entstehung geführt?
- Welche Ursachen lassen sich über den musikgeschichtlichen Kontext hinaus rekonstruieren, um das Phänomen kulturgeschichtlich zu erklären? Die Beantwortung dieser Frage müsste zeigen, wieviel die Erforschung der Erläuterungsbewegung zur Einsicht in das Verhältnis von Musik und kultureller Identität beiträgt, einer soziokulturellen Identität, der sich auch die musikwissenschaftliche Disziplin selbst verdankt.

¹ Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze über Musik und anderes aus den Grenzboten*, Bd. 1, Leipzig 1910, S. 270.

I.

Signifikant für den Aufschwung musikalischer Erläuterungsliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Veränderungen im Textmedium und im Erläuterungsinhalt. Bereits existierende, erläuternde Textformen in Konzert und Oper wurden zu einem eigenen Genre der Musikkultur ausgebaut. Seit Ende des 18. Jahrhunderts waren Einführungsvorträge und kommentierende Programmzettel im Kontext des historischen Konzerts, wie es in England als *Concert of Ancient Music*, in Deutschland und Frankreich von Reichardt, Thibaut und Fétis veranstaltet wurde, nicht unüblich.² 1848 führte der Konzertagent John Ella in London analytische Notenbeispiele als erläuternde Beigabe ein,³ und ab 1856 begann George Grove als Geschäftsführer der Crystal Palace Company, ausführliche analytische Programmnotizen für die in der Londoner Ausstellungshalle stattfindenden Konzertreihen zu schreiben, eine Tätigkeit, die er fast vierzig Jahre ausübte und die seine Texte zu einer Erläuterungsinstitution im englischen Musikleben machten.

Auch nutzte man die Möglichkeit, besondere Aufführungen durch Artikel in der Tagespresse anzukündigen, mit dem Ziel, ein besseres und wohlwollendes Verständnis des Publikums zu erreichen. Hier stellen Richard Wagners Ankündigungen seiner Aufführung von Beethovens 9. Symphonie in Dresden 1846 (in Form von anonymen Leserbriefen) und seine dann zur Aufführung ausgegebenen »programmatischen Erläuterungen« einen Modellfall der Kombination von antizipierenden und die Rezeption konkret begleitenden Erläuterungen dar. Ähnlicher Mittel bediente sich auch Kretzschmar während seiner Zeit als Dirigent in Rostock zwischen 1877 und 1887. Kretzschmar schreibt im Rückblick, zur Hermeneutik sei er durch die Bitte von Abonnenten gekommen, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten. Die Texte, die er als vorwegnehmende Programmeinführungen in der *Rostocker Zeitung* veröffentlichte, bildeten den Grundstein für seinen Konzertführer.⁴ Insgesamt lässt sich von der Umwandlung einer kritischen Textform, der Konzert-, Opern- oder Musikalienrezension, in eine didaktische sprechen, von einem nachbereitenden Text in einen vorbereitenden. Die neue Textfunktion suchte sich Medien, mit denen das musikalische Bildungswissen direkt für das Hörerlebnis im Konzert zurechtgelegt und verfügbar gemacht werden konnte, sei es in der als Kompendium angelegten Buchform wie in Kretzschmars *Führer* oder in dem für die meisten Erläuterungsschriften typischen Vademecum-Format, das die aus der Libretto-Tradition und den billigen Klassikerausgaben herkommenden Kleinoktav-Einzelhefte übernahm und zum Konzert-

2 Vgl. Monika Lichtenfeld, »Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts«, in: *Die Ausbreitung des Historismus*, hrsg. von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), Regensburg 1969, S. 41–53, hier: S. 49f., und Percy A. Scholes, Art. »Annotated Programmes«, in: *The Oxford Companion to Music*, Oxford 1993, S. 39–40, hier: S. 39f.

3 Vgl. Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern IV/2), Kassel 1971, S. 118 und Hanns-Werner Heister, Art. »Konzertwesen«, in: *MG 2*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 686–710, hier: Sp. 697.

4 Vgl. Karl Heller, »Das Rostocker Jahrzehnt Hermann Kretzschmars«, in: *Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernbau 1998*, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Chemnitz 1998, S. 57–77, hier: S. 76.

oder Opernbegleiter umfunktionierte. Die handliche Heftform, die eine Lektüre vor der Veranstaltung und während der Musik erlaubte (in den bis dahin noch nicht abgedunkelten Konzertsälen), weist als signifikante Eigenschaft dieser Textgattung auf das Rezeptionsverhalten der Leser.

Mit dem Beginn der 1890er Jahre wurde die neue Gattung systematisch zu einer Vermittlungsinstitution zwischen Werk und Publikum ausgebaut. Kretzschmars Kompendium war hier ein wichtiger Impuls, noch früher hatten aber die wagnerianischen Erläuterungsschriften als Motor gewirkt. Hans von Wolzogen löste mit seinem *Thematischen Leitfaden durch Richard Wagners Ring des Nibelungen*, den er 1876 direkt zur Uraufführung des Werkes in Bayreuth veröffentlichte, eine Flut von Nachahmerschriften aus, die in den kommenden Jahrzehnten zunehmend mit der Konzert- und Opernführer-Literatur verschmolzen.⁵

Die Zeit seit 1870 stand im Zeichen einer musikliterarischen Expansion, einer Art Gründerzeit des Musikschrifttums, die im wirtschaftsgeschichtlichen Zusammenhang betrachtet werden muss. In Deutschland ist die Entwicklung vor dem Hintergrund des Aufschwungs des deutschen Buchhandels seit dem »Klassikerjahr« 1867 (nach der Aufhebung der bis dahin geltenden Verlagsprivilegien) und der 1869 eingeführten Gewerbefreiheit zu sehen. Der Monopolist Cotta verlor seine beherrschende Stellung; Klassikerausgaben kamen in dem nun entstehenden Preiskampf zu äußerst niedrigen Preisen und in hohen Auflagen auf den Markt.⁶ Die Nutzbarmachung des ökonomischen Potentials von Bildung und Wissensvermittlung, wie sie seit der sogenannten Leserevolution im ausgehenden 18. Jahrhundert für die bürgerliche Kultur charakteristisch war, wurde nun dynamisiert. *Meyer's Groschen-Bibliothek der Deutschen Klassiker für alle Stände* sowie die neu gegründete *Reclams Universalbibliothek der Klassiker* erhöhten nicht nur ihre Auflagen, sondern erweiterten ihre Programme durch Opernlibretti sowie geistes- und kunstwissenschaftliche Titel.⁷ In diesem Rahmen erschien eine ständig wachsende Zahl populärwissenschaftlicher Texte zu musikalischen Themen: Musikerbiographien, Musikführer zu Werken oder Werkgruppen, allgemeine Musiklehren sowie musikgeschichtliche Einführungen.

Ein Überblick über die Erläuterungsliteratur zwischen 1890 und 1910 ergibt das Bild eines breiten Marktes. Ab 1894 beginnt jene Frankfurter »Fabrik« des Verlages H. Bechold zu produzieren, auf die Kretzschmar anspielte. *Gemeinverständliche Erläuterungen hervorragender Werke aus dem Gebiete der Instrumental- u. Vokalmusik* heißt die Reihe *Der Musikführer* im Untertitel, kostet 2 Groschen und umfasst zwischen 10 und 20 Seiten pro Heft, wird herausgegeben von dem Musiklehrer A. Morin und beginnt programmatisch mit Beethovens 5. Symphonie als Heft Nr. 1, bis der Umfang im Jahr 1900 schließlich auf 161 Hefte angewachsen ist. Die Reihe war durch die Einzelhefte als günstigeres und flexibleres Konkurrenzprodukt zu dem erfolgreichen Konzertführer angelegt. Kretzschmars Verlag Breitkopf und Härtel reagiert wenig später und lässt Kretzschmars Texte als Einzelausgaben ebenfalls in Heftform erscheinen.

5 Vgl. Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners* (= BzAfMw 50), Stuttgart 2003, S. 157–181.

6 Vgl. Richard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, München 1991, S. 246f.

7 In der Literatur setzte eine parallele Erläuterungsbewegung schon Mitte des Jahrhunderts ein, vgl. die von Heinrich Düntzer ab 1855 herausgegebene Reihe *Erläuterungen zu den deutschen Klassikern*.

Gleichzeitig beginnt man auch in *Reclams Universalbibliothek* unter dem Titel *Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst* mit Max Chop als Autor ein paralleles Unternehmen. Größter Anbieter wird zwischen 1900 und 1910 der Berliner Verlag Schlesinger/Lienau, der die Frankfurter *Musikführer*-Reihe aufgekauft hatte und nun zum Kernbestand seiner *Schlesinger'schen Musikbibliothek* macht. Neben der inzwischen fast 400 Einzelhefte umfassenden *Musikführer*-Reihe bietet Schlesinger noch vier weitere Reihen an: den *Opernführer* mit 150 Heften, den *Opernwegweiser*, den *Studienführer* und den *Meisterführer* in 16 Teilen. Die *Meisterführer* stellen nichts anderes dar als die Wiedervermarktung der Einzelhefte, allerdings ausgewählt zu einem bereits voll ausgeprägten Kanon der großen Meisterwerke, der die Zeitgenossen Mahler, Reger und Strauss umstandslos integriert. Aus dem praktischen, aber kurzlebigen Medium dünner Hefte kehrt das Format wieder zur Beständigkeit der Buchgestalt zurück. Schlesinger wirbt auf den Umschlägen seiner Hefte lakonisch mit dem Satz: »Die Bände sind geschmackvoll und dauerhaft eingebunden.«

Der Ausbau der Werkerläuterungen zu einer musikliterarischen Gattung und zu der zentralen Vermittlungsinstitution in Konzert und Oper bestand aber auch in einer Vereinheitlichung der Inhalte und ihrer Struktur. Alle Führer, Vademecum-Hefte, Leitfäden und Werkeinführungen folgen dem gleichen Schema. Sie stellen ein Grundwissen zusammen, das aus mindestens drei Komponenten besteht: 1. Angaben zur Entstehungsgeschichte des Werkes und zur Biographie des Komponisten, 2. Einordnung, Gesamtcharakterisierung und Bewertung des Werkes, 3. Beschreibung, Analyse und Deutung, die den Leser am musikalischen bzw. musikalisch-dramatischen Verlauf entlang durch das Werk leitet.⁸ Im Bereich der Gesamtcharakterisierung zeigt sich am deutlichsten die Herkunft der Gattung aus der Musikkritik; so wird bei Kretzschmar grundsätzlich die »kunstgeschichtliche Bedeutung«⁹ der Werke in einem Atemzug mit ihrem sittlichen Wert taxiert, ein Verfahren, das er im Vorwort seines Führers mit dem Hinweis verteidigt, dass »Historie und Kritik unzertrennlich«¹⁰ seien. Auf diese Weise werden historische, ästhetische, ethische, musikalisch-strukturelle und semantische Aspekte des Werkes zu einem praktikablen und allgemeinverständlichen Wissenspaket zusammengeschnürt.

II.

Dass die Erforschung dieser Vermittlungsform musikalischen Bildungswissens als musikgeschichtliches Phänomen bis heute unzureichend ist, mag vor allem daran liegen, dass man dem populärwissenschaftlichen Genre nur einen geringen Eigenwert zubilligt. Tatsächlich war das vermittelte Wissen in vielen Fällen nicht originell, sondern ein Sekundärprodukt, das Erkenntnisse der aufstrebenden musikwissenschaftlichen Forschung aufbereitete. Häufig sind die Werkerläuterungen aber selbst protomusikwissenschaftliche Texte, die, da sie in die neueste zeitgenössische Musik einführten, noch keine Vorgänger hatten. So er-

⁸ Das von Heinz-Dieter Sommer für den Konzertführer herausgearbeitete, dreigliedrige Schema, vgl. Heinz Dieter Sommer, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 16), München und Salzburg 1985, S. 36.

⁹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Abt. 1: *Sinfonie und Suite*, Leipzig 1887, Vorwort.

¹⁰ Ebd.

füllte Kretzschmars *Führer* neben seiner Publikumsorientiertheit zugleich den Anspruch eines Handbuches der Geschichte der Orchester- und Oratorienmusik. So gehörten die *Musikführer*-Texte Hugo Riemanns über neue Werke Regers zu den ersten Analysen dieser Musik überhaupt, ähnlich verhält es sich mit den Führern zu Werken Gustav Mahlers und Richard Strauss'.¹¹ Insgesamt handelt es sich aber vielfach um epigonale Gebrauchstexte, deren Inhalte, seien sie formästhetisch oder hermeneutisch ausgerichtet, mehr oder weniger trivial sind. Ganz anders sprechen diese Texte aber als kulturgeschichtliche Dokumente. Hier bilden sie wichtige Quellen zu einer Geschichte des bürgerlichen Hörers. Einen Eigenwert haben die Werkbeschreibungen in ihrer Funktion als ästhetisches Rezeptions- und Bildungswissen, das die Hörerfahrung unmittelbar beeinflusste. In dieser musikliterarischen Gattung wurden Deutungen und Sichtweisen konventionalisiert und Klischees produziert und reproduziert, dort wurde die Vorstellung vom wissenden, gebildeten Hörer propagiert. Die musikgeschichtlichen Korrelate des Erläuterungsboomes gehören denn auch zu den Kernaspekten der bürgerlichen Musikkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

- die Literarisierung bzw. Semantisierung der musikalischen Form, wie sie von der Symphonischen Dichtung Franz Liszts und dem Musikdrama Richard Wagners ausging;
- die Expansion des Konzert- und Opernbetriebes;
- die Entwicklung in der Musikedition, speziell in der Klaviermusik (seit 1830 erschienen mit Kommentaren versehende instruktive Ausgaben, die den Amateur beim Spiel anleiteten)¹²;
- die fehlende Vermittlung musikalischer Allgemeinbildung durch die Schule (während der private Instrumentalunterricht die musikalische Grundausbildung übernahm, stellten die Erläuterer das orientierende historische, analytische und hermeneutische Wissen bereit);
- die Ausbildung eines Werkkanons im Konzert- und Opernbetrieb;
- die Kommerzialisierung der Bildungsfunktion von Musik;
- der Wandel der musikalischen Lesefähigkeit und Bildung.

Ich beschränke mich hier auf die drei Aspekte Kanonisierung, Bildungsfunktion und Wandel der musikalischen Lesefähigkeit.

Selten ist die Kanonisierung von Musik zum bürgerlichen Bildungsgut so greifbar wie in der *Meisterführer*-Reihe der *Schlesinger'schen Musikbibliothek*. Der Begriff der »Bibliothek«, der für solche Buchreihen seit den ersten billigen Klassikerausgaben üblich war,¹³ bediente das Bedürfnis nach Erwerb eines eingegrenzten, etablierten Wissensvolumens. Diese »Musik-Bibliothek«, die nicht aus Noten, sondern aus auf einzelne Werke und Werkgruppen hin zurechtgelegten Wissensseinheiten bestand, »will« – so der Werbetext –

11 Vgl. Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (= Dokumente und Studien zu Richard Strauss 2), Tutzing 1996, S. 234ff.

12 Vgl. Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs »Wohltemperiertem Clavier« und Beethovens Klaviersonaten* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 10), Göttingen 2001, S. 113f.

13 Vgl. ebd., S. 63.

»weiteste Kreise des musikliebenden Publikums zu verständiger, wissender und darum tiefster Freude an den Werken der Tonkunst befähigen«.¹⁴

Die Texte bewirken eine Zuordnung von verbal-semanticem Wissen zu Musik, indem sie dem Werk als Pflichtlektüre beigelegt oder ihm – man denke an die Einführungen in Klavierauszügen und Taschenpartituren – buchstäblich beigeheftet wurden. Der kognitive Aufwand in Gestalt der vorbereitenden, einstimmenden, orientierenden und wiederholten Lektüre auf ein Konzert- oder Opernereignis hin, zu dem auch das Kennenlernen der Werke im häuslichen zwei- oder vierhändigen Klavierspiel gehörte, war legitimiert durch den kanonischen Wert des Werkes im Reich der Bildungsgüter, wie es der expandierende Konzertbetrieb als Repertoire der Meisterwerke präsentierte. Das Verhältnis von Werk und darauf zugeschnittener Erläuterung bestimmt sich so als wechselseitige Funktion: Kanonisierung von Wissen zu einem Werk und Kanonisierung des Werkes durch ihm zugeordnetes Bildungswissen.

Zugleich gibt es kaum anschaulichere Dokumente für die Kommerzialisierung der propagierten und realisierten Bildungsfunktion, wie sie dem Konzert- und Opernbesuch im 19. Jahrhundert zuwuchs. Fungiert das Konzertprogramm, das die Programmfolge ankündigt und fixiert, als ein Vertrag zwischen Musiker und Publikum, dessen Inhalt die Aufführung einer bestimmten Werkfolge zusagt, so bilden die Erläuterungsschriften, sei es als Einzelhefte, die vor oder im Konzert erworben werden, oder als zum Programmheft zusammengebundene Texte, eine inhaltliche Erweiterung und Konkretisierung dieses Vertrages. Ersetzt der Programmzettel die fehlende Materialität der durch die Konzertkarte erworbenen Ware (bis in das 19. Jahrhundert hinein waren Programmankündigung und Billet häufig ein und dasselbe Dokument), so lässt sich ähnliches über die Werkerläuterungen sagen. Mit ihnen wird der Bildungswert und -inhalt der Aufführung greifbar, vergegenständlicht, erwerbbar und – tatsächliche Lektüre hin oder her – als persönlicher Besitz garantiert. Jene Verleger, die den Markt für Erläuterungsliteratur auftraten, entdeckten die Bildungsfunktion des Konzert- und Opernbesuches als einen Mehrwert, der sich verdinglichen und aus dem sich Profit schlagen ließ; und sie erzeugten diesen zugleich durch den Bildungsanspruch, den die Erläuterungsreihen verkörperten. Dabei musste sich der Mehrwert durchaus nicht nur an die Aufführung koppeln. Gerade in Buchform traf er auch das Bedürfnis nach Besitz jenes Kapitals, das das gehörte oder zu hörende Werk als Bildungsgut repräsentierte. Ob als Vademecum in der Rocktasche auf dem Weg zum Konzert oder als Kompendium in Leder gebunden mit Goldprägung im Bücherschrank: das Werkwissen diente als sozial distinktives symbolisches Kapital, durch dessen Erwerb und Gebrauch sich der bildungsbeflissene Hörer seiner Identität versicherte.

Eine wichtige Rolle spielte der Wandel der musikalischen Lesefähigkeit (*literacy*) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁵ Mit der Professionalisierung der Musikausbildung an den Konservatorien und dem Aufstieg des Klaviers zum wichtigsten Instrument

14 Arthur Smolian, *Richard Wagner's Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«*. Ein Vademecum (= Schlesinger'sche Musikbibliothek. Meisterführer 2), Berlin-Lichterfelde und Wien o.J. [1901], Einband.

15 Vgl. Leon Botstein, »Listening through Reading. Musical Literacy and the Concert Audience«, in: *19th Century Music* 16 (1992), S. 129–145.

der Laienmusik verschob sich musikalische Bildung von der vokal basierten Fähigkeit, Tonfolgen zu erkennen und zu reproduzieren, hin zu einer Kompetenz, die Leon Botstein als »listening through reading« charakterisiert hat. Es setzte sich die Vorstellung durch, dass Musik nur insoweit verständlich sei, wie man sie in narrative und poetische Begriffe übersetzen könne. Diese Unterordnung des Musikalischen unter das Sprachliche führte zu Erläuterungstexten, die dezidiert an »Unmusikalische« gerichtet waren und ganz ohne Notenbeispiele auskamen.¹⁶ Die Transformation der musikalischen Lesefähigkeit und die Literarisierung der musikalischen Form verstärkten sich hier wechselseitig. Beide Entwicklungen bilden vor dem Hintergrund eines allgemeinen Strukturwandels der Öffentlichkeit hin zu einer Regression des Publikums in eine passive Rezeptionshaltung¹⁷ die wichtigsten Begründungslinien für eine historische Erforschung der Erläuterungsbewegung.

III.

Mit dem Aspekt des Bildungswertes und seiner identitätstiftenden Funktion weist der Werkerläuterungsboom über die musikgeschichtlichen Koordinaten hinaus. Denn das Modell eines begleitenden Orientierungs- und Rezeptionswissens findet sich bereits ausgeprägt in der bürgerlichen Reise- und Kunstführerliteratur seit etwa 1830. Eine polemische Spitze Eduard Hanslicks gegen Hans von Wolzogens *Ring*-Leitfaden gibt hier einen Hinweis. Hanslick spürte deutlich, dass mit den die Aufführung begleitenden Erläuterungen ein dem musikalischen Metier bisher noch fremdes Modell Einzug in die Musikrezeption erhielt. Die überall in Bayreuth zum Verkauf angebotene Broschüre bezeichnete er polemisch als »eine[n] musikalische[n] Bädeler, ohne welchen hier kein anständiger Tourist auszugehen wagt«.¹⁸

Mit dem Hinweis, dass die Broschüre einem »Bädeler« gleiche, den jeder, der mitreden möchte, studieren, zumindest aber besitzen müsse, nimmt Hanslick genau jene sozialpsychologische Motivation aufs Korn, wie sie für die Erläuterungsliteratur in Oper- und Konzert typisch wurde.

Die Vorstellung, man dürfe größere Unternehmungen und Reisen nicht ohne einen offiziellen und verlässlichen Führer antreten, hat wohl niemand mehr zum weltweiten Markenzeichen ausgebaut als der Essener Verleger Karl Baedeker mit seinen seit 1840 erscheinenden Reiseführern durch Deutschland und das mitteleuropäische Ausland. Sein Zielpublikum war – im Zeitalter der wachsenden Eisenbahnnetze – der bürgerliche »Schnellreisende«, der Reisen als Bildungspflicht ansah und sich an den großen Vorbildern Goethe und Humboldt orientierte.¹⁹ Das Komplement auf dem Gebiet der Kunstrezeption wurde ab 1855 Jakob Burckhardts Kunstführer mit dem selbstironischen Titel *Der Cicerone* und dem

16 In der Wagner-Rezeption entwickelten sich die durch Motiv- und Instrumentationsangaben ergänzten Textbücher zu einer Form von verbalem Partiturersatz, vgl. Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit*, S. 224–229.

17 Vgl. Botstein, »Listening«, S. 132f. und Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit*, S. 164–167.

18 Zit. nach Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Bd. I, Regensburg 1977, S. 174.

19 Vgl. Dorothea Bessen, »Karl Baedeker und die Reiseliteratur«, in: *Buchkultur inmitten der Industrie. 225 Jahre G. D. Baedeker in Essen*, hrsg. von Dorothea Bessen und Klaus Wisotzky, Essen 2000, S. 52–69.

wohl ganz unironischen Untertitel *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Der Verfasser selbst sah den Führer als »eine Art künstlerische Ergänzung zu den Reisehandbüchern« und zugleich als »eine umfassende kunsthistorische Arbeit«²⁰. Als Verbindung von fachwissenschaftlicher Fundierung, Handbuch-Anspruch und dezidiert rezeptionsorientierter Kunstbeschreibung hat Burckhardts *Cicerone* in Kretzschmars Konzertführer ein direktes musikalisches Pendant, kulturhistorisch gesehen bilden sie Schwesterwerke. Die Kunstwissenschaftlerin Christine Tauber hat jüngst auf einen Italien-Brief Felix Mendelssohn Bartholdys hingewiesen, um jene bildungsbürgerliche Tradition auf eine Formel zu bringen, die Burckhardt fortschrieb und der er selbst angehörte. »Nach dem Frühstück geht es an's Komponieren«, schrieb Mendelssohn 1830 aus Rom, »und da spiele und singe und componire ich denn bis gegen Mittag. Dann liegt mir das ganze unermeßliche Rom wie eine Aufgabe zum Geniessen vor; ich gehe dabei sehr langsam zu Werke, und wähle mir täglich etwas Andres, Weltgeschichtliches aus.«²¹

Jene Aufgaben zum Genießen zu stellen, verbindet Reise-, Kunst- und Musikführerliteratur jenseits ihrer fachlichen Eigenheiten als kulturhistorisches Phänomen. Als Anleitungen zum Verstehen legten sie das Pflichtpensum eines gebildeten Rezipienten fest und brachten es in eine Ordnung. Die Führer begleiteten die Leser, Hörer und Reisenden, und zwar als ihr bildungsbürgerliches Alter Ego, als gleichgesinnte *ciceroni*, die (wie Grove und Baedeker) selbst Dilettanten waren oder (wie Burckhardt und Kretzschmar) dem Publikum weniger sozial als vielmehr fachlich überlegen waren. Die Ortsbestimmung, Benennung und Erklärung der Sehens- und Hörenswürdigkeiten versprach Sicherheit: vor den Gefahren der Reise, vor den Wissenslücken im Gespräch mit Mitreisenden sowie vor den Unwägbarkeiten des Kunsterlebnisses. Die sinngenerierende Unterfütterung durch einen kundigen Begleiter, die semantische Absicherung des Weges scheint, das zeigt die vergleichende Perspektive, für die bürgerliche Musikrezeption mindestens so wichtig zu sein wie die jeweils erläuterten Inhalte.

Mendelssohn hatte für seine »Aufgabe zum Genießen« Goethes *Italienische Reise* im Gepäck, nach 1855 standen zwischen den Bildungsreisenden und den Kunstwerken Italiens dann bereits Goethe und Burckhardt. Wie und warum sich in den folgenden Jahrzehnten auch zwischen das Musikpublikum und die musikalischen Werke eine wachsende Schar von *ciceroni* schob, ist zwar erst in den Umrissen erforscht. Klar zeichnet sich aber bereits ab, wie paradigmatisch die publikumsorientierten Werkerläuterungen den Zusammenhang zwischen Musikrezeption und kultureller Identität erhellen.

20 Zit. nach Christine Tauber, *Jacob Burckhardts Cicerone. Eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000, S. 99.

21 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1862, S. 50.