

Haiganuş Preda-Schimek

Privates Musizieren aus interkultureller Sicht. Ein Untersuchungsentwurf zu Wien und Bukarest der 1830er bis 1850er Jahre

Die vorliegende Studie stellt Teilergebnisse eines Forschungsprojektes¹ zum privaten Musizieren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor, parallel betrachtet in ausgewählten mitteleuropäischen und südosteuropäischen Zentren. Obwohl das Projektvorhaben Städte wie Prag, Athen und Belgrad ebenso berücksichtigt, wird im Folgenden die Forschungsachse Wien-Bukarest fokussiert. Zunächst werden Methodik und Fragestellung kurz erörtert – die Musikpraxis im privaten Milieu (vor allem in Salons) wird aus der Sicht des bürgerlichen Kulturverständnisses in beiden Städten betrachtet. Anschließend werden die damaligen Wiener und Bukarester Oberschichten (als frühe, Salonmusik konsumierende „Zielgruppen“) gegenüber gestellt und somit die Grundzüge einer vergleichenden Publikumsanalyse entworfen.

Vergleich, Gegenüberstellung oder Beziehungs-Analyse?

Bevor man das Unterfangen startet, sollte man die Frage nach dem geeigneten Blickwinkel klären bzw. überlegen, ob ein Vergleich im Fall der untersuchten Stadtkulturen sinnvoll (und methodisch möglich) ist und wenn ja, welche Ergebnisse hiervon zu erwarten sind.

Bei grober Betrachtung weist die Musikpraxis in der damaligen Donaumetropole und in dem noch „orientalisch“ geprägten Bukarest sehr unterschiedliche Charakteristika auf. Oberflächlich könnte man sagen: zwischen den beiden Städten gab es so viele strukturelle, historisch bedingte Unterschiede, die sich in der Mentalität, den Lebensformen und schließlich auch in der Mu-

¹Das Projekt „Musik im städtischen Privatmilieu. Eine Untersuchung aus der Sicht interkultureller Beziehungen zwischen Mitteleuropa und dem Balkan“ wird vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung getragen und ist an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie an der Universität Sorbonne, Paris IV verankert.

sikpflege niederschlugen, dass ein Vergleich unmöglich scheint. Eine quantitative und auch qualitative Gegenüberstellung des Konzertlebens, der Publikumsstruktur, der repräsentativen Leistungen – unter Voraussetzung vergleichbarer Vorstudien – würde nur die Annahme bestätigen, dass Wien und Bukarest damals auf sehr unterschiedlichen Entwicklungsebenen ihrer Musikkultur standen². Über ein Verhältnis der beiden Urbanitäten würde ein komparativer Blick wenig aussagen und der Grundidee einer „Beziehungs-Analyse“ schlichtweg nicht dienen.

Daraus lässt sich folgern, dass es sich nicht um einen bloßen Vergleich handeln kann, sondern um eine Betrachtung aus interkultureller Sicht. Wien und Bukarest werden somit nicht komparativ, sondern in Bezug zueinander untersucht. Es werden Aspekte fokussiert, die die zwei Städte in dieser Zeitspanne verbinden. Im weitesten Sinn werden eine Chronologie und Systematik der Beziehungen, der Kontakte und des Austausches auf musikalischem Gebiet angestrebt. Musikpraktiken (insbesondere im privaten Rahmen) werden nicht vereinzelt, sondern als Teile eines unterschiedlich gewachsenen überregionalen Bildes dargelegt.

Warum gerade im privaten Musizieren interkulturellen Austausch aufsuchen? Vor allem, weil es ein Medium war, das stark unter dem Einfluss der Mode stand. Die Mode war internationalen Trends unterworfen, die sich über die bürgerliche Schicht von Zentren bis in europäische Randgebiete verbreitete. Heterogene „Identitätsmerkmale“ (z. B. ein mitteleuropäischer, französischer, italienischer oder lokalspezifischer Anteil) können beispielsweise in Salonmusikstücken differenziert werden.

Durch eine Analyse des fremden Elements wird nicht beabsichtigt, den Vorrang eines gewissen Einflussfaktors zu beweisen (außer dies wird ein eindeutiges Ergebnis der wissenschaftlichen Analyse). Vielmehr verfolgt man das Ziel, Formen von Interkulturalität in einem zeitlichen und räumlichen Rahmen nachzuweisen und zu analysieren sowie deren Ursachen, Umfang und Folgewirkungen zu rekonstruieren.

²Es ist hierbei der Stand des einheimischen Kompositionsschaffens im Sinne westlicher Kunstmusik und der jeweiligen privaten und öffentlichen Musikinstitutionen (Ensembles, Konzertsäle, Musiktheater) gemeint.

Außerdem wirken Musikereignisse in der Privatsphäre nachhaltig und prägen das emotionale Gedächtnis tiefer. Trotz ihrer Bedeutung für die Geschmacksbildung wurden Privatpraktiken des Bürgertums im europäischen (oder transnationalen) Vergleich überraschend wenig erforscht. Ein Grund dafür liegt in dem minderen Stellenwert, der häuslicher (Musik-)Beschäftigung von einflussreichen Stimmen (Presse, professionelle Kritik) seit langem beigemessen wurde³, sowie in der zerstreuten Information und komplizierten Quellenlage (zu der auch unkonventionelle Datenspeicher wie Familienarchive, Reise- und fiktionale Literatur zählen können).

Musik im Gesellschaftswandel

Eine Parallelbetrachtung mittel- und südosteuropäischer Städte macht ersichtlich, wie politische und wirtschaftliche Wandlungen das Musikgeschehen beeinflussen können.

Im deutschsprachigen Raum wie auch in London oder Paris bemerkt man einen von der Wirtschaft bewirkten sozialen Wandel: die bürgerliche Gesellschaft erlangt gegenüber der höfisch-aristokratischen die Oberhand. Im Südosten Europas ist der Wechsel radikaler. Hier geht es um mehr als die Behauptung einer neuen Schicht, deren Geschmack bzw. Kaufkraft die Mu-

³Nicolai Petrat stellt in Folge der systematischen Untersuchung deutschsprachiger Musikpresse im Biedermeier fest: „jedenfalls [ist] damit zu rechnen, dass die nur beiläufige Erwähnung gelegentlich das einzige ist, was ein Journalist jener Zeit über die häuslichen Musizierpraktiken in Erfahrung bringen und in die Sprache der Fachpresse umsetzen konnte“, vgl. Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen Fachpresse (1815–1848)*, Hamburg 1986, S. 50. – Bereits ab den 1840er Jahren bekamen die Begriffe „Salon“ und „Salonmusik“ einen pejorativen Beigeschmack. Am Maßstab der Kunstmusik gemessen und mit ästhetischen Kriterien beurteilt, die sie nicht erfüllen konnten, werden Salonmusikstücke mit „abwertenden Epitheta bedacht“ und als kommerzielle Durchschnittswaren etikettiert. Immer wieder kommt Kritik an ihrem mechanischen Charakter, an Komponisten als „Spekulanten“ und „Fabrikanten“ auf, vgl. Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik*, Wiesbaden, Stuttgart 1989, S. 21f.

sikproduktion steuert. Das ganze System wird erneuert. Bisher unbekannte Kompositionsregel, Tonskalen, Instrumente und Aufführungsformen werden angenommen, dringen vom Heer bis ins Mädchenzimmer, von Staatszeremonien bis in die Ausstattung privater Feste vor.

Betrachten wir den Wandel weiterhin bilateral: in Wien und in Bukarest.

Das Wiener Musikgeschehen wurde vom Standpunkt bürgerlicher Emanzipation mehrfach erforscht und im Medium der Salonmusik dokumentiert⁴. Das Bürgertum orientierte sich zunehmend am Lebensstil des Adels, der Adel sah sich gezwungen, sich den „neuen Gegebenheiten“ anzupassen und mit der Mode Schritt zu halten. Diese war nicht mehr von Aristokraten, sondern von der Mehrheit der „Kulturkonsumenten“ bestimmt.

Auch wenn die sozialen Grenzen zwischen „neu“ und „alt“, dem gebildeten Mittelstand und dem an Einfluss verlierenden Adel zum Teil noch erhalten bleiben, beginnen die „Welten“ miteinander zu kommunizieren. Die „bürgerliche Avantgarde“ erlernt von der „eleganten höfisch-adeligen Gesellschaft“ nicht nur die Lektion des „öffentlichen Rasonnements“⁵, sondern auch die Kunst des Repräsentierens. In öffentlichen sowie privaten „Inszenierungen“ übernimmt Musik eine ebenso repräsentative Funktion wie früher bei höfischen, adeligen und kirchlichen Festen.

Im Alltag spielt Privatmusik die Hauptrolle. Je nach Rang und finanziellen Möglichkeiten stellt sie ein wichtiges Mittel bürgerlichen Zur-Schau-Stellens dar, sei sie von Töchtern/Söhnen, von Hausmusiklehrern oder (bei Festlichkeiten) von geladenen Musikern vorgetragen. Häusliches Musizieren erhöht einerseits das soziale Prestige der Familie; andererseits hat eine „diätetische“⁶ Funktion: sie soll den Lebensraum des Privatmannes in eine „Lo-

⁴Alice M. Hanson, Kapitel *Musik im Salon*, in: *Die zensurierte Muse, Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1985, S. 131–151; Andrea Harrandt, *Salonmusik im Biedermeier*, in: *Benedict Randhartinger und seine Zeit*, Tutzing 2004, S. 195ff.

⁵Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962, S. 42f.

⁶Theophil Antonicek verweist auf Ernst Freiherr von Feuchterlebens Werk *Zur Diätetik der Seele*, Wien 1838, vgl. das Kapitel *Biedermeier und Vormärz*, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2, Wien u. a. 1995, S. 285.

ge im Welttheater“⁷ verwandeln, ihm verhelfen, Geschäftliches zu verdrängen, Illusionen wach zu halten, einen simplifizierten Realitätsersatz in idealer Fassung zu genießen. Abbilder einer „träumerischen Zeit des schlechten Geschmacks“⁸ bieten sich in Form von Graphiken, Möbeln und Musikstücken für den Salon. Musik und Interieur korrespondieren durch ihre Bestimmung, Träume zu ernähren, Utopien zu unterhalten. Verleger beauftragen nach Wunsch der Käufer pittoreske Klangbilder, Romanzen und Elegien, Vehikel für die Flucht in die Phantasie. Musik war also ein Mittel zur Realitätsverdrängung und Sublimierung (um es in psychologischen Termini auszudrücken), andererseits ein Zeichen von Bildung und Klassenzugehörigkeit. Im bürgerlichen Alltag wurde sie in vereinfachter Form praktiziert, nach dem technischen Maßstab und dem ästhetischen Gefallen der musizierenden Dilettanten „zugeschnitten“.

Wie im übrigen Europa wird auch in den Donaufürstentümern (wenngleich langsamer und mit einem historisch erklärbaren Zeitverzug) der bürgerliche Lebensstil für die gesamte städtische Gesellschaft, einschließlich des Adels, vorbildhaft. Einige Besonderheiten kamen in südosteuropäischen Salons hinzu: westliche Musik signalisierte Fortschritt und Modernität, auch Interesse für das liberale Gedankengut und Abkehr von der konservativen Welt der „Väter“. Außerdem lassen sich (aus der Sicht der westlich orientierten Bildungsschicht) Nationalgefühle⁹ in orientalisches klingenden Gesängen unmöglich ausdrücken, dafür werden klare Märsche, harmonisierte Hymnen mit volkstümlichen Motiven in der Nationalsprache eingesetzt. Musik vermittelt hierzu Affinität mit bürgerlichen Werten des Abendlandes, mit revolutionären Parolen wie „Freiheit und Gerechtigkeit“, im gewollten Gegensatz zur als verrufen geltenden Moral der orientalischen Oberschicht.

⁷Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt/Main 1983, S. 52f.

⁸Ebd., S. 282.

⁹Vgl. das Kapitel *Die Nationalidee zwischen 1821 und 1840*, in: Paul Cornea, *Originile romantismului românesc* [Ursprünge rumänischer Romantik], Bukarest 1972, S. 460–509.

Zielgruppe Bürgertum

Nach 1800 setzte folglich eine unumkehrbare Entwicklung ein, welche die Musikwelt in ihren Grundzügen änderte. Der Wandel kann als gesamteuropäisch gelten, denn das Bürgertum wird Trägerschicht musikalischen Geschehens sowohl in Zentren längerer Tradition als auch in „peripheren“ Musikkulturen, wie auf dem Balkan oder beispielsweise in Spanien¹⁰. Die Stadt, das ökonomische Lebenszentrum, ersetzte den Hof in seiner öffentlichen und repräsentativen Bedeutung, der Mittelstand nahm die Stelle des Adels als Auftraggeber und Publikum ein. Verleger treten anstelle adeliger Mäzene auf, Industrie und Marktwirtschaft beschleunigen die Musikproduktion und bestimmen zum Großteil deren Inhalt. Auf dem Balkan erweist sich das Bürgertum ebenso als treibende Kraft von Erneuerung und Fortschritt, zu dem auch die Reform des Musikwesens nach westlichem Vorbild zählte.

Dass private Musikpflege Ähnlichkeiten im Osten und im Westen Europas aufweist, kann gewissermaßen durch den ähnlichen Lebensstil des Bürgertums und durch das Übergewicht, das diese Schicht im Gesellschaftsleben einnimmt, erklärt werden. Die Analyse des Haus/Salonmusik pflegenden Publikums würde daher einen „Schlüssel“ bieten, um Einblick in die Mentalität und Psychologie des bürgerlichen Menschen zu gewinnen.

¹⁰Während der Regierungszeit von Königin Isabel I (1833–1868) lassen sich ähnliche Entwicklungen feststellen. Das gegenüber italienischen und französischen Modeausrichtungen empfängliche spanische Bürgertum setzt sich durch; seit den 1840er Jahren beginnt in Folge ein „häuslicher“ Typus von Salon zu gedeihen, der parallel zum älteren („aristokratischen“) Typus bestand; es bildet sich ein eigenes Musikrepertoire (Arrangements für Klavier und Stimme nach italienischen Opern, nach 1840 auch „Zaruelas“; europäische Tänze für zwei oder vier Hände wie Polkas, Mazurkas, Rigodons, Walzer, Gallops etc., Potpourris auf populären Weisen und Nationalmelodien, vierhändige Reduktionen von Opernouverturen, Variationen von Komponisten wie Thalberg, Herz und Pleyel, auch andalusische Lieder und später Romanzen und Habaneras), vgl. Yael Bitrán, *Periphery within margins: studies of salon music in Spain*, von der Autorin zur Verfügung gestellter unveröffentlichter Gastvortrag beim Institute for Musical Research, School for Advanced Studies, London.

Die Methode hat sich aus der Erforschung „funktionaler“¹¹ Musik herauskristallisiert.

Tobias Widmaier und Andreas Ballstaedt haben in ihrem der Salonmusik in Deutschland gewidmeten Buch gezeigt, wie anschaulich für das Verständnis der Gattung die Rekonstruktion der Publikumstruktur ist. Das Dreieck Produzent – Verteiler – Konsument betrachten sie „in einem „Netz von Abhängigkeiten“. „Wie wurde Musik konzipiert, gestaltet und präsentiert, um beim Kunden gut anzukommen“ und „was charakterisierte das Publikum, das diese Musikware verlangte“, wird aus der Sicht der Musik- und Marktforschung gleichermaßen hinterfragt. Somit wird eine effektive Methodik entwickelt, welche die sozialgeschichtliche Bedeutung populärer Musikformen durch feste Argumente aufwertet.

Für das vorliegende Projekt zeigen sich vor allem die der Publikumsanalyse gewidmeten Kapitel von Interesse. Ein relevantes Publikumsegment stellen für Ballstaedt die „bürgerlichen Töchter“ dar. Psychologische Mechanismen, Erziehung, lokale Traditionen, familiäre und klassenbedingte Gewohnheiten können Musikpräferenzen beeinflussen. Um die von modischen Salonstücken ausgelösten Emotionen (als wichtigen Grund des kommerziellen Erfolges) analytisch zu erklären, werden die ihrer Erziehung zugrunde liegenden Konzepte berücksichtigt.

Wenn aber privates Musizieren psychologische Konfigurationen und kulturelle Neigungen des Publikums veranschaulichen kann, dann gilt das ebenso im Osten wie im Westen Europas. Eine Publikumsanalyse würde in der Folge die Erklärung transnationaler Zusammenhänge unterstützen.

¹¹Die von Hans Heinrich Eggebrecht theoretisierte Überkategorie der „funktionalen Musik“ (als Begriffspaar zur „autonomen Musik“) subsumiert alle Formen der Musikpraxis, die mit einer äußeren sozialen Funktion verbunden sind: Unterhaltungsmusik, Tanzmusik, Schlager, Arbeitsmusik, Werbemusik, Pop, Beat etc. Salon- und Hausmusik sowie die bei Bällen und privaten Festivitäten gespielte Musik können ihr zugeordnet werden, vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Funktionale Musik*, in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 153–192, nach Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik* (wie Anm. 3), S. 2.

West-östliche Korrespondenzen am Beispiel von Wien und Bukarest

Zeitberichte und erhaltene Salonmusikliteratur belegen, dass ab den 1820er Jahren¹² die Bukarester Oberschicht eine mit der im übrigen Europa ähnliche – wenngleich dem lokalen Geschmack „angepasste“ Musik konsumierte. In einer Reihe von weiteren äußerlichen Faktoren wie Kleidung und städtische Architektur signalisiert also die Musik, dass im Unterschied zur orientalisch geprägten Zeit der „Phanarioten“¹³ sowohl Mode als auch Bildung nunmehr unter „europäischem“ Einfluss standen. Ähnlichkeiten der Musikpflege mit Zentren wie Wien und Paris würden sich daher durch eine ähnliche oder tendenziell ähnlich konfigurierte Trägerschicht erklären.

Wäre ein Vergleich der städtischen Eliten (oder derjenigen, die zur Elite gehören wollten) zwischen Wien und Bukarest möglich, wie sollen die Fragen gestellt werden, um für die Musikpflege relevante Ergebnisse zu erzielen? Und noch wichtiger: sind die historischen Rahmenbedingungen, welche den Hintergrund alltäglichen Geschehens (einschließlich der Musikpraxis) beeinflussten, nicht zu unterschiedlich, beinahe widersprüchlich, um einen Vergleich von Grund auf zu vereiteln?

Nehmen wir das Beispiel zweier repräsentativer Schichten: die Wiener Beamtenschaft und die (diesem Stand entsprechende) walachische Intelligenz. Auffallend unterschiedlich sind das politische Umfeld, in dem sie agieren, sowie die Rolle, die sie in ihren jeweiligen Stadt- und Staatstrukturen einnehmen.

Nach den napoleonischen Kriegen setzte in Wien eine Zeit politischer Stabilität ein. Die dynastische Gewalt des Hauses Habsburg und das Metternich-Regime sicherten die (wenngleich auf-

¹²Europäische Musik erklingt in Salons erstmals während der temporären Besetzung der Fürstentümer durch die russischen Truppen im türkisch-russischen Krieg (1806–1812). Ab den 1820er Jahren wird die Europäisierungstendenz deutlicher, vom Ende griechisch-phanariotischer Herrschaft (1821) und somit der Schwächung des osmanischen Einflusses begünstigt.

¹³„Adelige griechischen Ursprungs (der Name leitet sich vom christlichen Viertel „Phanar“ in Konstantinopel ab), welche als Landesfürsten von 1711 (in der Moldau) und 1714 (in der Walachei) bis 1821 nach Ernennung durch die Pforte die Donaufürstentümer regiert haben.

gezwungene) Ruhe im Lande; außenpolitische Konflikte hatten kaum Auswirkungen auf das Leben der Stadt. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich die „zweite Gesellschaft“ des gebildeten Mittelstands als „Trägerschicht staatlichen Bewusstseins“, die Beamten fungierten als Glieder des Staatsapparats und Musterbeispiel des bürgerlichen Sozialerfolgs¹⁴.

Viel bewegter, ja unsicherer war die Situation der Bukarester Oberschicht. Von der Pforte und von unsteten diplomatischen Konjunkturen abhängig, vom Wechsel der Landesfürsten und temporärer Besetzung bedroht, war der Bukarester Alltag nicht nur unruhiger, aber auch weitaus vielfältigeren Außeneinflüssen ausgesetzt. Die Intelligenz engagierte sich politisch, in der Regel nicht mit sondern gegen die regierende Gewalt, sei sie osmanisch-griechisch oder russisch orientiert; in den 1840er Jahre stand sie erneut auf revolutionären Positionen gegen die lokalen Landesfürsten Gheorghe Bibescu (Walachei) und Mihai Sturdza (Moldau). Die ganze Jahrhunderthälfte erscheint als eine fiebrhafte Etappe des Suchens und der Neuorientierung, von Institutionsgründungen, Reformversuchen und oft übereilter Aufnahme fremder Modelle gekennzeichnet.

Simplifiziert könnte man in den soeben kurz gefassten Schilderungen der Wiener und Bukarester Bildungsschicht entgegen gesetzte Verhaltensweisen ablesen. Auf einer Seite steht die auf staatliche Repräsentation und Stabilität ruhende, in sich gekehrte Haltung der Wiener Beamenschaft; sie entfaltet aus eigener Kraft Statussymbole und einen kultivierten Lebensstil, zeigt sich in äußerlichen Einflüssen wenig rezeptiv. Auf der Kehrseite stellt man sich die dynamische, instabile, aufnahmewillige rumänische Intelligenz vor; sie muss geschickt fremde Modelle verarbeiten, um den Rückstand zur „zivilisierten Welt“ nachzuholen und den Sprung in die moderne Zeit wirtschaftlich, geistig und schließlich politisch zu vollziehen.

Kehren wir zur ansetzenden Analyse des musikinteressierten Publikums zurück. So unterschiedlich die oben beschriebenen Gesellschaftsbilder sind, können sie Gemeinsamkeiten im Lebensstil

¹⁴Ernst Brückmüller, *Biedermeier und die österreichische Identität*, in: Ian F. Roe (Hg.), *The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College, Oxford*, Berlin u. a. 1999, S. 33.

(zu dem auch die Musikpflege gehörte) schwer belegen. Die Gegenüberstellung Wiener und Bukarester Lebensweise kann sich demnach auf historisch gewachsene Strukturen, gemeinsame Herkunft, familiäre Traditionen oder sittliche Spezifik nicht stützen. Eine Annäherung kann aber auf Verbindungen, die sich durch konkrete Kontakt- und Austauschelemente ergaben und Musikpräferenzen beeinflussten, zurückgeführt werden¹⁵.

Übertragungen von Lebensstil erklären sich vielmehr durch Kulturtransfer als durch ähnliche Entwicklungen. Der Austausch erfolgte oberflächlich aber effizient durch Modetrends (Import oder bloße Nachahmung von Musikprodukten unterschiedlicher Qualitätsabstufungen; auch eigene Produktion, anfangs durch Gastmusiker), durch das tiefer wirkende Mittel der Bildung (studentische Zuwanderung an westliche Universitäten, fremde Hauslehrer in wohlhabenden rumänischen Familien); ebenso durch professionelle Migrationen (Spezialisten in verschiedenen Berufen, die sich in den rumänischen Ländern niederließen). Weiters spielten in der Verbreitung mitteleuropäischer Einflüsse Handelsbeziehungen (durch Warenverkehr, aber auch durch die international tätige Kaufmannschaft) sowie ausländische Konsulate eine Rolle¹⁶.

Die Wirksamkeit der Bildung

In Wien schien die private Musikpflege eine geradezu ständeübergreifende Praktik gewesen zu sein – vom Hof über Finanzmagnaten bis zum mittellosen Studenten, galt sie als beliebte Beschäftigung¹⁷. Die Publikumstruktur mutierte von einer adeligen zu

¹⁵Diese Annahme wird in der kommenden Projektphase durch weitere Forschungen zu Repertoire und Publikumstruktur in Wien und Bukarest verifiziert.

¹⁶Vgl. Neagu Djuvara, *Intre Occident și Orient. Țările române la începutul epocii moderne (1800–1848)* [Zwischen Okzident und Orient. Die Rumänischen Länder zu Beginn der modernen Epoche (1800–1848)], Bukarest 2006, S. 200ff.

¹⁷Die Verbreitung dilettantischer Musikpflege in breiten Bevölkerungskreisen, „auch in armen Behausungen“ erklärt Walter Salmen als ein durch wandelnde Sozialverhältnisse des 19. Jahrhunderts bewirktes Phänomen

einer bürgerlichen Mehrheit. Diese umfasste finanziell und sozial heterogene Berufsgruppen, von Bankiers bis zu Beamten und durchschnittlichen Bürgern wie Lehrer, Journalisten oder Künstler. Trotz Abstufungen in Rang und Vermögen pflegten sie einen ähnlichen Lebensstil bzw. hielten gewisse „Standesnormen“ ein (Musikbildung und Pensionatbesuch der Töchter, akademische Bildung der Söhne, Beschäftigung von Dienstboten; auch regelmäßige Privatgesellschaften, oft mit Musik, gehörten dazu). Was diese unterschiedliche Kategorien verband und sie von anderen Stadtbewohnern (Einzelhändler, Handwerker) abgrenzte war die Bildung¹⁸, ein ähnliches Kulturverständnis einbezogen¹⁹.

und zitiert einen Dortmunder Chronist (1830): „nicht nur unter der wohlhabenden Klasse hat sich die Liebe zur Musik verbreitet, sondern bis zu den geringsten“ sowie A. B. Marx (1855): „... bis in die Kreise des Kleinhandels und Gewerbes wird ... Geld abgelistet und abgerungen, um wenigstens für die Töchter Klavier, Noten, Lehrer, Musikbildung zu erbeuten, vor allem in der Hoffnung, damit zu den ‚Gebildeten‘ zu zählen“, vgl. Walter Salmen, *Haus und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig 1969, S. 27. Aufgrund eines umfangreicheren Quellenmaterials aus der 2. Jahrhunderthälfte demonstrierte Ballstaedt hingegen, dass die tatsächliche Zahl von Personen außerhalb des Bildungs- und Besitzbürgertums, die ein Klavier besaßen oder Klavierunterricht nahmen, deutlich kleiner als unter Vertretern der Oberschicht war (rund ein Zehntel). Im Anhang III b (Ballstedt/Widmaier, *Salonmusik* (wie Anm. 3), S. 377f.) können 13 „kleinbürgerliche Klavierbesitzer“ aus verschiedenen Berufsgruppen zusammengerechnet werden, gegenüber einer Gesamtzahl von 110 Instrumenten in der Kategorie der Besitz- und Bildungsbürger.

¹⁸ „Trotz der Binnendifferenzierung der akademisch Gebildeten verband viele die gemeinsame Sozialisation in einer ... Universität ... eine wichtige Erfahrung für bürgerliches Selbstverständnis“, vgl. Gabriele Bahremann, „*Bürgerliche Werte*“ im *Wiener Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Eine Untersuchung anhand von Biographien*, Wien 1997 (DA), S. 62.

¹⁹ In der zweiten Jahrhunderthälfte versuchte das Kleinbürgertum „zumindest einen Abglanz des herrschaftlichen Charakters standesgemäßer Lebensweise“ der Oberschicht zu erreichen, sich an die „gesellschaftlichen Alüren“ der Gebildeten zu orientieren und somit „in der Ausgestaltung seiner Lebensweise von der wirtschaftlich Unselbständigen und Besitzlosen, dem Proletariat, abzusetzen“. Dennoch war seine Lage in der gesellschaftlichen Hierarchie prekär, Aufwendungen für kulturelle Bedürfnisse nur mit er-

Die Bildung konnte nicht nur beruflich heterogene, sondern auch national differenzierte Sozialgruppen in ein ähnlich veranlagtes Publikum umwandeln.

Beobachten wir die Rolle der westlich orientierten Bildung im gesellschaftlichen Wandel rumänischer Zuhörerschaft (die sich aus der städtischen Bildungsschicht rekrutierte und eigentlich mit dieser gleichgestellt werden kann).

In dem komplizierten Netzwerk fremder Einflüsse, denen das rumänische Publikum in dieser Zeitspanne ausgesetzt war, könnte der mitteleuropäische (vielleicht wienerische) Anteil durch die Wirksamkeit der Bildung geklärt werden. Einen weiteren wichtigen Aspekt – im Sinne der Geschmacksbildung – leisteten Auslandsreisende. Als nächstes soll daher beantwortet werden: ab wann werden rumänische Jugendliche an westlichen Universitäten registriert, welche waren die meist besuchten Zentren und auf welcher Stelle stand Wien unter den universitären Wahlmöglichkeiten rumänischer Studierender, insbesondere im Musikbereich.

Nach 1800 tauchen vereinzelt Namen Walachischer und Moldawischer Jugendlicher aus Bojarenfamilien an deutschsprachiger Universitäten auf²⁰. Nach 1820 bis 1825 wird eine richtige „Zuwanderung“, ein „recht plötzlicher und zunehmender“ Strom rumänischer, bulgarischer, griechischer, serbischer und kroatischer Studenten insbesondere an deutschsprachigen Universitäten festgestellt²¹. Ältere rumänische Quellen belegen, dass seit dem Ende der 1820er Jahre die meisten Walachen in Paris, einige in Genf ihre Studien er-

heblichen Einbußen möglich, vgl. Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik* (wie Anm. 3), S. 248ff.

²⁰In Wien werden Teodor und Vasile Balș, die Brüder Conachi (1800 in Wien, 1802 in Jena) sowie Costachi Cantacuzino erwähnt; Nicolae Roznovanu studierte 3 Jahre in Deutschland und Frankreich, Scarlat Cananău in Berlin, vgl. Dan Berindei, *Rumänische Studenten und die Entstehung des modernen Rumäniens im 19. Jahrhundert*, in: Richard Georg Plaschka/Karlheinz Mack (Hg.), *Wegenetz europäischen Geistes II: Universitäten und Studenten. Die Bedeutung studentischer Migrationen in Mittel- und Südosteuropa vom 18. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert* (Schriftenreihe des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts 12), S. 87.

²¹Zwischen 1800 und 1880 werden über 2000 Studierende nachgewiesen, vgl. Elena Siupiur, *Die Intellektuellen aus Rumänien und den südosteuropäischen Ländern in den deutschen Universitäten (19. Jahrhundert)*, Teil 1, in: *Revue des études sud-est européennes* XXXIII, 1995, Nr. 1f., S. 86.

gänzten²², während Moldawier in einer ersten Phase Österreich (Wien) und Deutschland (Berlin, Leipzig und München), später wiederum Paris bevorzugten. Mediziner studierten hauptsächlich in Wien, „mit Ausnahme . . . des ersten Arztes aus einer Bojarenfamilie, Nicolae Crețulescu, der in Paris studiert hatte“²³.

Anhand einer Auswahl von 3000 rumänischen Intellektuellen des 19. Jhs. zeigte Elena Siupiur in einer umfassenderen Analyse²⁴, dass 26% an deutschen und österreichischen (Wien) Universitäten ausgebildet wurden und 24% im Westen, v. a. in Frankreich. Ihre Studie basierte zu Beginn auf Aufzeichnungen aus rumänischen Bibliotheken und Archiven, später setzte sie ihre Recherchen in deutschen Universitätsarchiven fort²⁵. Obwohl eine derartige systematische Untersuchung in Archiven der Wiener Universitäten noch nicht durchgeführt wurde, signalisieren punktuelle Artikel²⁶ zahlreiche rumänische Präsenzen in Wien und lassen hiermit kulturelle Begegnungen sowie Wissensaustausch vermuten. Spätere Reformatoren des rumänischen Unterrichtswesens (Gheorghe Lazăr²⁷, Gheorghe Asachi²⁸, Petrache Poenaru²⁹)

²²Vgl. Berindei, *Rumänische Studenten* (wie Anm. 20), S. 88, nach V. Urechia (1892) und D. C. Amzăr (1940). 1833 promovierten 27 aus der Walachei stammende Doktoren an 9 italienischen Universitäten sowie in Paris, Wien und Pest. 7 studierten an deutschen Universitäten.

²³Ebd.

²⁴Siupiur, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 21).

²⁵Bonn, Berlin, Freiburg, Göttingen, Heidelberg, München und Leipzig.

²⁶Vgl. die großteils aus Artikeln des „APOR“ (Almanach der rumänisch-orthodoxen Pfarre in Wien) bestehende Bibliographie in Alexandru Popescu, *Viena românească* [Das rumänische Wien], Bukarest 2000, S. 299f.

²⁷Der siebenbürgenstämmige Gheorghe Lazăr (1779–1821) gilt als Gründer der ersten Bukarester Schule in rumänischer Sprache (des Kollegs des Hl. Sawa), 1818.

²⁸Gheorghe Asachi (1788–1869), Politiker, Schriftsteller und Journalist; beteiligte sich ab den 1830er Jahren an der Kultur- und Unterrichtsreform der Moldau, leitete die erste rumänischsprachige Zeitschrift *Albina românească* (1829), Gründungsmitglied der ersten höheren Schule in rumänischer Sprache „Academia mihăileană“ (1835) und des musisch-dramatischen Konservatoriums in Jassy (1836).

²⁹Petrache Poenaru (1799–1875), Gründer und Organisator der ersten rumänischsprachigen Gymnasien in Bukarest und Craiova, erhielt um 1836 ein 7-jähriges Auslandsstipendium. Studierte zuerst in Pisa, zwischen 1824 und 1826 hörte er Vorlesungen an der Wiener Universität (Griechisch, Latein, Weltgeschichte, Psychologie, Logik, Moral, Metaphysik), auch Mathematik und Physik am Polytechnikum; ab 1827 setzte er in Paris seine

haben an der Wiener Universität sowohl humanistische als auch technische Studienrichtungen (Lazăr Landvermessung, Asachi Geodäsie und Astronomie) gewählt.

Ebenso wie im Fall wissenschaftlich-humanistischer Studienzweige fehlen im Musikbereich die auf Archivrecherchen basierenden Analysen. Zur Zeit können Informationen aus Kompendien der rumänischen Musikgeschichte³⁰ verwendet werden. Auffallend ist dennoch in den Biographien der bekanntesten Musiker, die bis um die Jahrhundertmitte in Bukarest und Jassy tätig waren (Komponisten, Dirigenten, Hauslehrer in hochadeligen Familien), der immer wieder kehrende Bezug zu Wien. Eleonore (Elena) Teyber-Asachi, Ludwig Wiest, Franz Ruszitsky, Heinrich Ehrlich, Franz Serafim Caudella waren in Wien geboren; Johann Andreas Wachmann, kam in Böhmen auf die Welt, Josef Herfner als Sprössling der hochadeligen Familie Esterházy in Pressburg. Ausgebildet wurden sie (wie damals in Musikerfamilien üblich) entweder von einem Elternteil (Eleonore Asachi, Franz Ruszitzki, Franz Serafim Caudella), beim k. u. k. Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (Ehrlich, Alexander Flechtenmacher, Wiest) oder als Privatschüler in Wien (Wachmann, Herfner, Alexis Gebauer).

Eine Ausnahme stellt Carol Mikuli dar: geboren 1821 in Czerowitz, unternahm er 1838 eine Reise nach Wien, um Medizin zu studieren. Einige Jahre später entschloss er sich für das Musikstudium, das er in Paris Henri Reber und Frédéric Chopin vollendete. Auch Alexander Flechtenmacher setzte in Paris seine in Wien vor 1844 mit Joseph Böhm (Violine) und Joseph Maysecker (Harmonie, Komposition) begonnene Ausbildung fort (1847–1848). Während es bei humanistischen Fächern üblich war, das Studium an deutschen Universitäten anzufangen und es in Paris

Ausbildung in Recht, ein Jahr später in Geographie fort, vgl. Berindei, *Rumänische Studenten* (wie Anm. 20), S. 88f. Petrache verfasste das erste Algebralehrbuch im Rumänischen, „eigentlich die Übersetzung eines österreichischen Autors“, vgl. Popescu, *Viena Românească* (wie Anm. 26), S. 220.

³⁰Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești* [Chronik der rumänischen Musik], Bukarest 1975; Viorel Cosma, *Lexiconul muzicienilor români* [Lexikon der rumänischen Musiker], Bukarest 2001.

oder Aix-en-Provence abzuschließen³¹, kam dies unter Musikern noch selten vor. Allerdings waren bis ungefähr 1860 professionelle Musiker in Jassy und Bukarest meistens fremder Herkunft. Einheimische Sänger wie Anton Pann oder der Flötist und Musikkritiker Nicolae Filimon lernten entweder an traditionellen Kirchengesangschulen oder waren autodidaktisch. Es sind daher nur wenige Musikstudenten rumänischer Herkunft in dieser Zeitspanne in Wien, hingegen ist eine bemerkenswerte Migration österreichischer Musiker in die rumänische Fürstentümer zu vermerken³².

Bevor das Musikstudium in Paris (fallweise auch in Wien und Leipzig) fast zur Regel im Bildungsweg eines rumänischen Komponisten wurde (um die Jahrhundertwende und später), war offensichtlich der habsburgische Raum (einschließlich Böhmen und Siebenbürgen) das Reservoir, aus dem sich der „Bedarf“ an professionellen Kunstmusikern, insbesondere im instrumentalen Bereich „deckte“³³. Wiener (oder in Wien ausgebildeter) Musiker die musikalische Leitung anzuvertrauen war klarerweise eine Folgewirkung der bereits anlaufenden Mythisierung der Donaumetropole als „Musikstadt“³⁴. Auch andere Berufe (Architekten, Eisenbahningenieure, Telegraphenbeamte) sind in dieser Zeitspanne gut vertreten³⁵. Die Tendenz, österreichische Fachkräfte für gewisse Branchen nach Bukarest und Jassy zu berufen spricht einerseits für das Vertrauen in die spezifischen Bildungstraditionen, zeigt andererseits die Ausrichtung professioneller Umwandlungen in den Donaufürstentümern jener Zeit.

³¹Das ist auch ein Grund, warum in den Aufzeichnungen rumänischer Archive und Bibliotheken viele damals in Frankreich Graduierte nur mit ihrem französischsprachigen Studium vermerkt sind und ein Teil ihres an deutschsprachigen Universitäten erworbenen Wissens nicht erwähnt bzw. vernachlässigt wird, vgl. Siupiur, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 21), S. 85.

³²Vgl. Haiganuş Preda-Schimek, *Musical Ties of the Romanian Principalities with Austria between 1821 and 1859*, <www.spacesofidentity.net>, 6/2007.

³³Als Gesanglehrer sind oft Italiener nachgewiesen, vereinzelt auch Instrumentalisten.

³⁴Antonicek, *Biedermeier und Vormärz* (wie Anm. 6), S. 286.

³⁵Fritz Valjavec, *Geschichte der Kulturbeziehungen zu Südosteuropa*, Bd. IV, München 1965, S. 71.

Auch die deutsch-französische Zweisprachigkeit der meisten rumänischen Intellektuelle, Resultat des Wechsels von deutschen, österreichischen und französischen Universitäten, kann als Teil desselben Prozesses zur „Erneuerung der professionellen Struktur der rumänischen Gesellschaft“ im 19. Jahrhundert gesehen werden³⁶.

Ausblick: Wende, Salons und mitteleuropäischer Beitrag

Kehren wir in die Hauptstädte der Donaufürstentümer (Bukarest und Jassy) der 1830er bis 1850er Jahre zurück. Europäische Musik erklang hier im Musiktheater und in Salons, während Militärkapellen³⁷ die türkischen „meterhané“³⁸ ersetzen.

Salons wurden zu typischen Orten der geselligen Oberschicht. Das französische Wort – im rumänischen Milieu geläufig – bezeichnete sowohl den Empfangssaal eines wohlhabenden Haushaltes als auch die in diesem Rahmen abgehaltenen Geselligkeiten und weist auf den kosmopolitischen Lebensstil des Publikums hin.

Musikunterricht aus der Hand eines in Wien ausgebildeten Komponisten zu bekommen, war ebenso eine Mode- und Prestigesache, wie Tanzen von einem französischen Lehrer zu erlernen. Europäische Musik nannte man umgangssprachlich „deutsche Musik“ („muzică nemțească“), wengleich das Repertoire beispielsweise im Musiktheater von italienischen und französischen Produktionen dominiert war.

Dilettanten und Dilettantinnen spielten in Salons Modetänze in einfachen Klavierfassungen (Quadrille, Walzer, Ecossaisen usw.) sowie Bearbeitungen „nationaler Melodien“. Diese stellten bekanntlich keine „echte“ Bauernmusik dar, sondern waren nach dem Spiel der „lăutari“ (städtische Volksmusikanten, meistens Roma) geschrieben. Zum Teil wurden die Alben von Musi-

³⁶Siupiur, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 21), S. 86.

³⁷Die ersten europäisch zugeschnittenen Militärkapellen der Walachei und der Moldau wurden von österreichstämmigen Kapellmeistern geleitet.

³⁸Bezeichnung für türkische Militärmusik, in den Donaufürstentümern geläufig.

kern mit Österreichbezug zusammengestellt und bei Wiener Verlagen zwischen 1847 und 1858 veröffentlicht: Johann Andreas Wachmann (Roumania. Recueil de Danses et d'Airs valaques, Wien: H. F. Müller, o. J., Bouquet de mélodies valaques originales, Wien: H. F. Müller, L'echo de la Valachie [Klänge aus der Walachei], Wien: H. F. Müller's Witwe, o. J., Les Bords du Danube. Chansons et Danses Roumains, Wien: Wessely & Bussing, ehem. H. F. Müller's Witwe³⁹, o. J.), Heinrich Ehrlich (Airs nationaux roumains, Wien: Pietro Mechetti quantum Carlo, 1850), Josef Herfner (vermutlich Autor des handgeschriebenen Albums von „Anonymus valachus“, 1824⁴⁰) und Carol Mikuli (Douze airs nationaux roumains, Heft I–IV, Leopold, Ed. Charles Wild, Lodz: H. W. Kallenbach, o. J.⁴¹).

Mit ihrer teils „orientalisch“, teils „europäisch“ klingenden Zusammensetzung geben die Sammlungen die Eigentümlichkeit ihrer Entstehungszeit, eine von fruchtbaren Begegnungen, von hybriden Schöpfungen und stilistischen Mischungen gekennzeichnete Periode⁴², wieder. Die Analyse privater Musikpraxis kann insofern nicht nur den in dieser Periode stattfindenden Übergangsprozess der Donaufürstentümer veranschaulichen, sondern in dessen Rahmen bisher wenig bekannte Aspekte des mitteleuropäischen Kulturtransfers in den Osten Europas ersichtlich machen.

Die Analyse der Beziehung zwischen Wien und Bukarest kann also in den breiten Kontext der Übertragung bürgerlicher Sozialpraktiken in den Osten gestellt werden. In der Folge kann sowohl die Rolle bzw. der Anteil mitteleuropäischer Faktoren (Lehrer, Musiker) an der Musikerziehung, Geschmacksbildung und schließlich dem Mentalitätswechsel der städtischen Oberschicht (aus dem sich das spätere Konzertpublikum bildete) ausdifferenziert als auch die Entstehung eines südosteuropäischen Musikpublikums und -marktes im 19. Jahrhundert beobachtet werden.

³⁹Entstehungszeit der vier Wachmann-Alben: 1847–1857, vgl. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești* (wie Anm. 30), S. 102.

⁴⁰Ebd., S. 163.

⁴¹Entstehungszeit: 1850–1854, vgl. ebd., S. 112.

⁴²Für Beispiele aus der Literatur- und Sprachgeschichte sowie der bildenden Künste und ihre Wirkung auf die Mentalität der Zeitgenossen vgl. Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție* [Das Alphabet des Übergangs], Humanitas 2006.