

REZENSIONEN

Ther, Philipp: Der Klang der Monarchie. Eine musikalische Geschichte des Habsburgerreiches.

Suhrkamp, Berlin 2025, 564 S., 34 Abb. sowie 60 Musikbeispiele, ISBN 978-3-518-43246-4.

Ausgangspunkt der Monografie über den „Klang der Monarchie“ ist die Frage danach, was die Habsburgermonarchie – so das implizit vorausgesetzte Desintegrationsparadigma – neben der Dynastie, dem Militär und der Tradition, zu ergänzen wäre noch die Beamtenschaft, so lange zusammengehalten hat (S. 10). Vor diesem Hintergrund erscheint der Perspektivwechsel, den Philipp Ther von einer musikwissenschaftlichen Betrachtung auf die Historie vornimmt, höchst inspirierend. Es ist eine Perspektive, aus der die Donaumonarchie, ihre Macht und ihre Gesellschaft, in entscheidender Weise durch die Musik geprägt erscheinen. Aus dieser Perspektive kann Musik sogar als *soft power* gelten, als ein Herrschaftsinstrument, das den Staat stabilisierte. Philipp Ther geht dabei von der zunächst überraschend anmutenden These aus, dass eine genuin habsburgische Musik existiert habe, nicht nur eine jeweils deutsche, italienische, tschechische oder ungarische (S. 15), die er mit den verschiedenen Formen des intertextuellen und interpersonalen Kulturtransfers belegt (S. 292), wobei sich diese habsburgische Musik insbesondere in der populären Musik, vom Verfasser als „Habsburg-Pop“ bezeichnet, entfalten konnte. Bei letzterem ist man natürlich an die Arbeit von Moritz Csáky zur Wiener Operette erinnert, ein in jedem Fall transkulturelles Genre. Das heißt aber, dass gegen Teile der Musikwissenschaft die These vertreten wird, dass auch Instrumentalmusik, und dies jenseits der Programmmusik, durchaus außermusikalische Inhalte transportieren könne (S. 21). Soweit der methodische Ansatz.

Vorgelegt wird hier eine höchst materialreiche musikalische Geschichte der Habsburgermonarchie und zugleich eine Geschichte der habsburgischen Musik (S. 413) und damit eine alternative Erzählung zum immer noch tradierten Fortschrittsparadigma einer E-musikalischen Entwicklung von Ludwig van Beethoven zu Johannes Brahms, weiter über Gustav Mahler bis zu Arnold Schönberg (S. 419). In zehn nicht nur chronologisch aufgebauten Kapiteln wird diese Alternative durchaus fundiert entwickelt. Der Einsatz erfolgt mit dem musikpolitischen Aufbruch durch Joseph Haydn, der sich, nachdem er im Jahr 1761 vom Fürsten Esterhazy angestellt worden war, allmählich von der Funktion und Position des Hofmusikers zu emanzipieren wusste (S. 54) und mit dessen ökonomischem Agieren sich ein frühes Modell gerade des kollektiven Mäzenatentums abzeichnete. Hinter dieser Entwicklung lässt sich nicht nur ein gesellschaftlicher Einflussverlust der Aristokratie erkennen, sie ist vielmehr ein Beleg für die offenbar nicht mehr attraktive Stellung als Hofkünstler und somit Symptom des sich etablierenden Marktes für kulturelle Güter. Die Künstler verstanden sich zunehmend als autonome Schöpfer von Kunstwerken. In diese Übergangsphase kann auch Wolfgang Amadeus Mozart eingeord-

net werden, der ja weniger am Markt, als an einer mangelhaften häuslichen Ökonomie scheiterte.

Beethoven wird dann als Staatskomponist bzw. als Komponist von Krieg und Sieg eingeführt (S. 112), der auch militärische Auftragswerke für den Krieg gegen Napoleon komponierte. Ther vertritt die These von der mobilisierenden Rolle der Musik, welche in der schwierigen Phase der Napoleonischen Hegemonie „die Gesellschaft in kritischen Perioden zusammen [halten] und gemeinsame Identität“ stiften konnte (S. 133). Musik als Instrument der Macht, wie in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaate (1808 gegründet) propagiert (S. 134), bietet zumindest einen völlig neuen Blick auf Beethoven und sein Werk. In dieser Rekonstruktion des Verhältnisses zwischen Komponisten und Politik liegt sicher eine der Stärken des Bandes.

Allerdings verbleiben manche Aussagen etwas im Vagen. Ob man Veränderungen des Hörverhaltens, eine sich herausbildende „andächtige Konzentration auf die Musik“, der sich auch die „höheren Herrschaften auf den teuren Plätzen nicht entziehen konnten“ (S. 136), auf alle Gruppen des Publikums, Parkett, Logen und Galerie übertragen kann, bedarf sicher weiterer Untersuchungen zum Publikumsverhalten. Gleiches gilt, ausgehend von Schillers „Über das Pathetische“ (S. 281) für die These eines aufmerksamen Zuhörens mit Rossini ab den 1820ern, so James H. Johnston mit seiner Studie „Listening in Paris“ aus dem Jahr 1996. Hier müssten sicher Unterschiede in den einzelnen Ländern berücksichtigt werden. Eine Beobachtung zur empfindsamen Gefühlskultur, nach der die „Zuschauer Rotz und Wasser heulten“ (S. 296), fällt wohl nicht nur stilistisch etwas aus dem Rahmen. Und ob die Eskapismus-These, Musik als Ersatz für politisches Handeln, zu belegen ist, nach der die „musikalische Unterhaltung [...] das Publikum politisch ruhig halten“ sollte, was der Regierung eben ökonomisch und finanzpolitisch mangels Ressourcen nicht gelang (S. 137), darf wohl ebenfalls bezweifelt werden. Man schaue nur auf den Beginn der belgischen Revolution nach einer Vorstellung der romantisch-nationalistischen Oper „La muette de Portici“ („Die Stumme von Portici“) von Daniel-François-Esprit Auber in Brüssel. Oder man bedenke, will man auf dem Boden der Habsburgermonarchie bleiben, die mobilisierende Rolle Giuseppe Verdis im Rahmen des Risorgimento gerade in den italienischen Besitzungen der Habsburger. Beispiele, die Ther natürlich sehr gut kennt.

Weitere Kapitel befassen sich mit Franz Schubert und František Škroup, die im Hinblick auf das Kaiserlied und die nationale tschechische Hymne untersucht werden. Das Haydnsche Kaiserlied von 1797, später in eine Volkshymne umgewandelt, darf als erster Versuch gelten, per Musik Identität zu stiften (S. 165), die Übersetzung in vierzehn Sprachen kann als symbolische Anerkennung der Nationalitäten bereits im Vormärz gelten.

Mit dem Habsburg-Pop, der mit Mozart und Jan Vanhal (1739-1813) einsetzte, wendet sich Ther der populären, massenwirksamen Musik zu, die speziell in Österreich mit Walzer, Polka und Schrammelmusik eine besondere musikalische Produktivität erreichte, die sich zudem als erfolgreicher Musikexport der Monarchie erweisen sollte (S. 187). Vermischung elitärer und populärer Formen waren dabei charakteristisch, der Walzer entstand tatsächlich als Melange verschiedener Kulturen

(S. 197), so wie die zunehmende Kommerzialisierung auch die Bedingungen für die anspruchsvolle Musik veränderte, die ebenfalls zu einem Allgemeingut wurde. In dieser Entwicklung spielte natürlich das Wachstum der Großstädte, vor allem Wiens, und damit ein verstärktes Unterhaltungsbedürfnis eine wichtige Rolle. Ob tatsächlich Tanzvergnügungen, die von den Mühen des Alltags ablenkten, die Diktatur des Biedermeier, so die erneute Eskapismus-These, erträglich machten, wäre genauer zu untersuchen (S. 195).

Auch die Militärmusik war ein erfolgreicher Exportartikel, insbesondere mit Märschen, nicht nur dem Radetzky-Marsch. Allerdings bedeutete die öffentlich finanzierte Militärmusik eine Wettbewerbsverzerrung, da sie in Konkurrenz zu den Zivilkapellen stand, die sich auf dem freien Markt behaupten mussten, während die Musiker der Militärkapellen staatliche Gehälter und freie Kost und Logis erhielten (S. 259). Dass andererseits vieles in Vergessenheit geraten war, macht Ther am Beispiel von Julius Fučík deutlich, dessen etwa 350 Kompositionen heute weitgehend unbekannt sind, was auch für das zum Thronjubiläum 1898 komponierte patriotische Potpourri „Österreichs Ruhm und Ehre“ in vier Aufzügen gilt, in dem die Geschichte der Habsburger von der Krönung Rudolfs im Hochmittelalter über Maria Theresia, die Siege der Habsburger bis zum Attentat auf Kaiserin Elisabeth vertont wird (S. 273). Mit dem Untergang der Monarchie gerieten auch solche verherrlichenden Kompositionen in Vergessenheit.

Ther setzt sich dann mit der Kontroverse, hier als „Krieg der Romantik“ bezeichnet, zwischen romantischer Musikauffassung und Programmmusik auseinander, wobei er dem Liszt-Biografen Alan Walker folgt (S. 284). Musik sei als Medium außermusikalischer Inhalte in der Habsburgermonarchie besonders populär gewesen, auch Komponisten wie Beethoven, Mahler oder Janáček verarbeiteten in ihren Instrumentalwerken nicht nur Stimmungen und Gefühle, sondern rekurierten auf Ereignisse und Erlebnisse, waren somit anschlussfähig für die sich entwickelnden nationalkulturellen Diskurse. Ohne die ausufernde musikwissenschaftliche Debatte zu nennen, geht es um die Überlegung, wieso die Programmmusik gerade in der Habsburgermonarchie so erfolgreich war. Erklärt wird das mit der kulturellen Relativitätstheorie (S. 309), nach der die Musik die Sprache substituierte (S. 311) und eine Verständigung über nationale Grenzen hinweg ermöglichte (S. 312). Dies ist eine doch sehr inspirierende Überlegung, die man vertiefen sollte, vor allem vor dem Hintergrund, dass ja auch nationalpartikuläre Kompositionen entstanden, genannt seien nur „Ma vlást“ oder die Oper „Libuše“ von Bedřich Smetana, der den Tschechen – so die etwas saloppe Formulierung – die Geschichte zurückgegeben habe (S. 302)! Bei Leoš Janáček, bei dem Musik zum Medium außermusikalischer Inhalte wurde (S. 325), erfolgte zum Beispiel eine grundsätzliche Neudefinition des Verhältnisses von Sprache und Musik (S. 319), deutlich im Konzept der Sprechmelodie (S. 320). Problematisch sind in diesem Zusammenhang allerdings monokausale Schlüsse, wenn etwa die Aufführung der „Jenůfa“ in Wien 1918 als Versuch der Dynastie gedeutet wird, mit Hilfe der tschechischen Musik das Reich noch in der Schlussphase des Weltkrieges zu integrieren (S. 277), obwohl es damals durchaus Widerstände gegen eine Aufführung aus nationalen Überlegungen gab und es im Winter 1916/17 zur Gründung der Musikhistorischen Zentrale beim k.u.k. Kriegs-

ministerium kam, um die integrative und mobilisierende Wirkung von Musik gerade auch politisch zu nutzen (S. 395).

Ein Zusammenhang zwischen dem Operetten-Boom und dem Ausbruch des Weltkriegs, so Karl Kraus, bedeutete dann allerdings tatsächlich eine Variante von Eskapismus (S. 391). Ther untersucht hier vor allem die Balkan-Stereotype in der Operette, nimmt aber insgesamt eine Ehrenrettung des Genres vor, das zwar manchmal trivial, musikalisch allerdings nicht minderwertig sei (S. 382), auch wenn die immanente Sozialkritik fast immer in einer sozialen Illusion mündete (S. 385).

Dass die habsburgische Musik, und das ist sicher die überraschendste Erkenntnis der Studie, eine Fortwirkung über 1918 hinaus mit der Entstehung eines transnationalen Klangraums erfuhr (S. 414), belegen Einflüsse der posthabsburgischen Musik über die Nachfolgestaaten bis nach Ägypten und in die Türkei. Dieser transnationale Klangraum eröffnet tatsächlich neue Perspektiven auf die Wirkung von Musik.

Alles in allem hat Philipp Ther eine unbedingt lesenswerte Arbeit vorgelegt, ergänzt um 60 per QR-Code zugängliche Audio-Beispiele, einige davon eigens für den Band eingespielt, so dass sich die Argumentation zu den einzelnen Stücken gleich überprüfen lässt.