

# DER KLANG DER MONARCHIE

PHILIPP THER



Eine musikalische  
Geschichte des  
Habsburgerreichs Suhrkamp

SV



Philipp Ther  
DER KLANG  
DER MONARCHIE

Eine musikalische Geschichte des  
Habsburgerreiches

Suhrkamp

Erste Auflage 2025

Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin, 2025

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung  
des Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Karikatur, Österreich, 20. Jahrhundert,

Foto: DEA/A. Dagli Orti/Getty Images

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck: CPI books GmbH, Leck

Karten: Peter Palm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-43246-4

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

[info@suhrkamp.de](mailto:info@suhrkamp.de)

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

## Inhalt

Präludium: Ein Reich der Musik . . . . .	7
1. Frei gespielt: Der aufgeklärte Joseph Haydn und das aristokratische Österreich . . . . .	25
2. Umbruch und Aufbruch: Mozart als josephinischer Komponist . . . . .	65
3. Musik des Krieges und des Sieges: Der Staatskomponist Beethoven und Musik als sozialer Kitt . . . . .	107
4. Schubert und Škroup: Die Diktatur des Biedermeier und die Nationalhymnen im Habsburgerreich . . . . .	143
5. Habsburg-Pop: Böhmisches Walzer und Wiener Polka . . . . .	185
6. Marsch-marsch! Die Revolution von 1848 und Österreich als Militärstaat . . . . .	239
7. Musik als Sprache: Romantische Utopie und musikalische Praxis . . . . .	277
8. Das misogyne Reich: Musik als Männerwelt . . . . .	327
9. Schluss mit lustig: Die Operette und der Erste Weltkrieg . . . . .	367
10. Das musikalische Nachleben des Habsburgerreiches: Die Wiener, Prager und Budapester Moderne . . . . .	405
<i>Anmerkungen</i> . . . . .	443
<i>Auswahlbibliographie</i> . . . . .	523
<i>Dank</i> . . . . .	541
<i>Bildnachweise</i> . . . . .	545
<i>Personenregister</i> . . . . .	547
<i>Werkregister</i> . . . . .	557
<i>Gebrauchsanweisung für das Vertonte Buch</i> . . . . .	563



*Eine ausführliche Gebrauchsanweisung für  
dieses Vertonte Buch finden Sie unten ab S. 563.*

# PRÄLUDIUM

## Ein Reich der Musik

*Johann Strauss Vater, »Radetzky-Marsch« (op. 228);  
Joseph Haydn, »Kaiserlied« (Hob. XXVIa:43)*

Ta-ta-taa, ta-ta-taa, ta-ta-tat-tat-tamm, ta-ta-taa, ta-ta-taa, ta-ta-tat-tat-tamm – so beginnt eine der bekanntesten Melodien der Welt, die alljährlich den Goldenen Saal des Wiener Musikvereins zum Beben bringt. Das meist schon silbergraue Publikum des Neujahrskonzerts klatscht den Rhythmus begeistert mit. Die Musik zaubert vielen Zuschauerinnen und Zuschauern ein Lächeln ins Gesicht, und zu Hause vor den Fernsehgeräten wippen Zigtausende Füße mit. Der »Radetzky-Marsch« , inoffizielle österreichische Nationalhymne, klingendes, schwingendes, fast tanzbares Symbol der 1918 untergegangenen Habsburgermonarchie.\*



Am 27. Juni 1866 hatte der Marsch aller Märsche eine ganz andere Funktion: An diesem Tag stürmten 4787 österreichische Soldaten zum Sound von Strauss Vater in den Tod oder blieben schwer verletzt auf dem Schlachtfeld liegen. Die preußische Armee war am Vortag in Böhmen eingefallen und hatte damit den Deutschen Krieg begonnen. In der Schlacht von Trautenau stellten sich vier österreichische Brigaden mit 25 000 Mann den Feinden aus dem Norden entgegen. Angetrieben von einer Militärkapelle, wie ein Offizier berichtete:

---

\* Ein -Symbol im Text zeigt an, dass das an der entsprechenden Stelle diskutierte Werk in der speziell für dieses Vertonte Buch erstellten Playlist enthalten ist. Indem Sie den QR-Code auf der Seite mit Ihrem Smartphone oder einem anderen Gerät scannen, gelangen Sie direkt zum Hörbeispiel. Der Musikkatalog (zur gesamten Liste führt der QR-Code links) ist keine bloße Beigabe, denn die in der Vergangenheit geschaffene Musik dient hier zum ersten Mal als Hauptquelle der Historiographie.

Die Musik unseres Regimentes marschierte auf den Höhen zwischen den feuernden österreichischen Batterien auf und intonierte den Radetzky-Marsch. Die Officiere traten, wie es nach uralter österreichischer Sitte beim Sturme üblich war, vor die Front und an die Flügel ihrer Compagnien, und mit flatternden Fahnen, unter stürmischen Éljen-Rufen setzten sich die österreichischen Sturssäulen in Bewegung.<sup>1</sup>

Der ungarische Schlachtruf »Éljen« heißt so viel wie »Heil«, was angesichts des Unheils der Gefallenen und Versehrten etwas makaber klingt. In der Einheit des Augen- und Ohrenzeugen dienten überwiegend ungarische Soldaten – ein Beleg für die multinationale Zusammensetzung des kakanischen Militärs. Sie kämpften tapfer, trotz der gewaltsamen Niederschlagung der Revolution in den Jahren 1848 und 1849, an die sich noch viele erinnerten. Die k. k. Armee zwang die Preußen zum Rückzug nach Schlesien. Trautenau, die Heimatstadt meiner böhmischen Großmutter, war befreit.

Der schwer erkämpfte Sieg forderte jedoch einen hohen Blutzoll. Die habsburgische Armee verlor in der ersten großen Schlacht des Deutschen Krieges (dessen großdeutsche Bezeichnung die Opfer der anderen Nationalitäten unterschlägt) fast viermal so viele Soldaten wie der Feind. Das lag an den preußischen Zündnadelgewehren, die sich schneller laden ließen, deren Kugeln weiter flogen und häufiger trafen.

Der Maler des übergroßen Schlachtenbildes, das im Museum von Trautenau hängt, übergibt die vielen Gefallenen. Nur der tote Trommler erinnert an den Schrecken der Schlacht und symbolisiert die heroische Rolle der Musiker, die sich für ihr Vaterland, die Habsburgermonarchie aufopferten. Eine Woche später entschieden die moderne Waffentechnik und nicht die Militärmusik die Schlacht von Königgrätz. Dort flohen die kakanischen Soldaten derart hastig vor dem Kugelhagel, dass die Preußen sogar einen Paukenwagen erbeuteten. Sie präsentierten das Gefährt dann auf ihrer Siegesparade voller Spott als Kriegstrophäe.

Hier der aufstrebende Industriestaat mit seinen modernen Waffen, dort die rückständige Habsburgermonarchie, die mit Mitteln von anno dazumal kämpfte: Dieses Bild eines überholten, dem Untergang ge-



*Abb. 1: Die Schlacht von Trautenau im Jahr 1866; Gemälde (1906)  
im Heimatmuseum von Trutnov*

weihten Staatsgebildes sollte die Historiographie im gesamten 20. Jahrhundert prägen. Demnach hatte das multinationale Reich keine Chance gegen die Nationalismen und Nationalstaaten, es musste auf der Strecke bleiben. Alt gegen neu, imperial gegen national, Autokratie gegen Demokratie – so lautete die dialektische Fortschrittserzählung marxistischer und national-liberaler Historiker.

Der Zerfall der Habsburgermonarchie im Jahr 1918 bleibt ein Faktum. Doch man soll die Geschichte nicht zu sehr von diesem Ende her denken. Gut einhundert Jahre später wirkt das Habsburgerreich lebendiger denn je. Wien hegt und pflegt seine imperiale Kulisse, auch in Budapest rühmen die Stadtführer das habsburgische Erbe. Prag huldigt Maria Theresia mit einem neuen, eleganten Denkmal; im rumänischen Temeswar oder im ukrainischen Czernowitz ist eh alles Habsburg. Die meisten Reiche verblassen mit wachsendem Zeitabstand, die Habsburgermonarchie erstrahlt in einem warmen Licht. Worauf beruht diese Faszination mit einem Staat, der lange Zeit als reaktionär galt? In der Zeit des Kalten Krieges und des Staatssozialismus gab es darauf eine einfache Antwort: Es kam nichts Besseres nach.

Das änderte sich mit dem Umbruch von 1989 und der Erweiterung der Europäischen Union, die eine politische Renaissance des Habsburgerreiches mit sich brachten. Fast alle Nachfolgestaaten sind in der EU wiedervereint, nur die Ukraine mit dem habsburgischen Ostgalizien

und der nördlichen Bukowina sowie die seit 1920 zu Serbien gehörende Vojvodina fehlen noch. Auch in Westeuropa wird das alte Österreich immer öfter als Vorbild für einen multinationalen Staat genannt, der einen Ausgleich zwischen seinen Völkern und eine einzigartige kulturelle Blüte ermöglichte.<sup>2</sup> Die Vergleiche zwischen der EU und dem Habsburgerreich hinken indessen, denn die Europäische Union ist kein Staat und erst recht kein Imperium. Brüssel verfügt über keine eigene Armee, seine Verwaltung ist in den Mitgliedstaaten kaum präsent, und an der Spitze Europas steht kein Kaiser.

Habsburg-Nostalgiker denken dabei gern an Franz Joseph, der bereits zu Lebzeiten als »lieber, guter, alter Herr von Schönbrunn« verklärt wurde. Diese Refrain-Zeilen dachten sich der jüdische Kabarettist Fritz Grünbaum und der Operettenkomponist Ralph Benatzky für ihr kriegslüsternes Singspiel *Anno 14* aus. Das ist eines der gut zweihundert musikalischen Werke, die ich für dieses Vertonte Buch herangezogen habe. Selbstverständlich muss man diese für Historiker ungewohnten Quellen ebenso kritisch betrachten wie die verhängnisvolle Kriegserklärung des Kaisers an Serbien am 28. Juli 1914. Auch in jungen Jahren war Franz Joseph gar nicht lieb und gut. Er ließ die Revolution von 1848/49 blutig niederschlagen und regierte anschließend, so lang es ging, autokratisch. Nach der Niederlage gegen Preußen schwenkte er um, genehmigte 1867 die Dezemberverfassung, baute den Rechtsstaat aus und demokratisierte mit der großen Wahlrechtsreform von 1906 das politische System. Das war einmalig unter den kontinentalen Reichen Europas und beweist die Fähigkeit der Habsburgermonarchie zu Reformen. Die Wirtschaft lief ebenfalls besser als in den meisten europäischen Ländern und wuchs in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts überdurchschnittlich stark. Davon zeugen die zahlreichen Prachtbauten an der Wiener Ringstraße und in anderen Großstädten des weiten Reiches.

Die alte Frage nach den Ursachen des Zerfalls ist daher einem neuen Interesse gewichen: Was hat das Habsburgerreich so lange zusammengehalten? Wie bei allen großen Imperien liegen einige Antworten auf der Hand: seine Herrscher und somit die Habsburger, das Militär und die schiere Macht der Tradition. Ich gebe in diesem Buch eine

andere Antwort, ohne die vorherigen Erklärungen zu ignorieren: Die Habsburgermonarchie war ein Reich der Musik. Die dort entstandenen Symphonien, Opern, Tondichtungen, Walzer, Polkas und Militärmärsche trugen wesentlich dazu bei, die heterogenen Kronländer zu integrieren. Das war auch notwendig, denn die Habsburger hatten die meisten von ihnen durch Heirats- und Erbverträge erworben. Vor allem Ungarn und Böhmen konnten einen Teil ihrer Autonomie bewahren und leisteten Widerstand gegen jegliche Zentralisierung. Die Kultur im Allgemeinen und die Musik im Speziellen waren Instrumente in den Konflikten um die Macht und hatten daher stets eine besondere Bedeutung.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts half die Musik der Habsburgermonarchie dabei, existenziellen Krisen zu widerstehen, angefangen von den napoleonischen Eroberungszügen über die Revolutionskriege von 1848/49 bis zum eingangs erwähnten Deutschen Krieg. Dabei ging zwar der Status als erstrangige Großmacht verloren, aber als Ersatz bauten die Habsburger ein internationales Prestige als Kulturstaat auf. Die herrschende Dynastie war sich der Macht der Musik schon früher bewusst und förderte sie seit der Zeit des Barock großzügig: am Hof, durch den Bau prächtiger Spielstätten, durch Subventionen für Institutionen und die Präsenz von Habsburgern bei Konzerten, in der Oper und auf Tanzbällen sowie durch die Zuneigung zu bestimmten Komponisten. Diese gaben dem Reich und seinen Herrschern viel zurück und dienten ihnen ausgesprochen treu.

Bei der langen Liste staatstragender Kompositionen darf das »Kaiserlied« von Joseph Haydn aus dem Jahr 1797 nicht fehlen. Ein Auftragswerk, das auf den Erfahrungen Haydys in London und somit einem Kulturtransfer nach Wien beruhte. Dieser Begriff und der dahinterstehende relationale Ansatz (relational, weil man verschiedene Untersuchungsgebiete miteinander in Bezug setzt; der historische Vergleich beruht auf einem ähnlichen Prinzip) werden in diesem Buch durchgehend aufgegriffen, denn die Geschichte des Habsburgerreiches lässt sich in ihren weiteren europäischen Bezügen besser verstehen. Haydn hielt sich in den 1790er Jahren zweimal eineinhalb Jahre lang in London auf und wurde damit endgültig zum großen Star des europäischen

Musiklebens. 1791 durfte er vor der englischen Königsfamilie auftreten und hörte dort als Teil des höfischen Zeremoniells »God Save the King«. Haydn war offenbar beeindruckt und brachte die Idee einer königlichen Hymne nach Wien. Dort gab es 1797 Bedarf nach diesem neuen Genre, denn die Franzosen standen nach ihren großen Siegen in Italien plötzlich in der Steiermark, also nicht weit vor den Toren der Hauptstadt.

Wie die Hymne damals gesungen und gespielt wurde, wissen wir mangels Aufnahmen nicht. Der inbrünstige Gesang von Dietrich Fischer-Dieskau kommt jedoch dem Original und seiner Intention vermutlich ziemlich nahe, wenngleich er für diese Aufnahme aus dem Jahr 1959 nur die erste der vier Strophen sang (♪ »Kaiserlied«).



Der junge Beethoven komponierte angesichts der akuten Bedrohung 1797 ebenfalls eine Hymne, die wir im Kapitel über seine Musik des Krieges und des Sieges noch näher kennenlernen werden. Die politische Loyalität der Komponisten strahlte auf die Gesellschaft aus, wie der einflussreiche Hofrat Ignaz von Mosel gut zehn Jahre später in den *Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat* berichtete:

Die Tonkunst wirkt hier täglich das Wunder, das man sonst nur der Liebe zuschrieb: Sie macht alle Stände gleich. Adelige und Bürgerliche, Fürsten und ihre Vasallen, Vorgesetzte und ihre Untergebenen sitzen an einem Pulte beysammen, und vergessen über der Harmonie der Töne die Disharmonie ihres Standes.<sup>3</sup>

Man könnte das mit Karl Marx als Propaganda der herrschenden Klasse abtun, aber die Musik hielt das Reich und seine Gesellschaft in schweren Zeiten tatsächlich zusammen. Daher setzte die Habsburgermonarchie bis zum letzten Atemzug auf diese kulturelle Gattung. So entstand sogar noch kurz vor dem Ende des Ersten Weltkriegs beim Oberkommando der k. u. k. Armee eine Musikhistorische Zentrale, die ab 1917 mehr als 2000 Volks- und Soldatenlieder sammelte, große Konzerte organisierte und Tausende Liederhefte an die Front versandte. Am Ende half das alles nichts, aber es bestätigt ein Leitmotiv dieses Buches: das enge Verhältnis von Macht und Musik.

*Keine klassische Musik*

Wenngleich die staatliche Hülle des Habsburgerreiches 1918 zerbrach, dominiert die dort entstandene Musik bis heute weltweit die Repertoires der Konzerthäuser, teils auch der Operntheater. In anderen Sparten setzte das musikalische Reich ebenfalls Standards: Mit dem »Habsburg-Pop« begann die Globalgeschichte der Popmusik. Johann Strauss Vater wiegte seine Geige und tänzelte auf der Bühne wie ein moderner Musikstar, und sein Sohn prägte den Begriff des Schlagers, als der sein Walzer »An der schönen blauen Donau« um die Welt ging.

Wollen wir das alles als »klassische Musik« bezeichnen? Lieber nicht, denn dafür war sie damals zu frisch, aufregend und politisch. Oft wirkte die Musik wie ein Motor der Geschichte, und deshalb soll man sie als historische Quelle nutzen. Das heißt, sie in jener Zeit zu betrachten, in der sie entstand, und nicht nur als zeitlose und somit ahistorische Kunst. Die großen Komponisten und Komponistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts konnten ohnehin nicht ahnen, dass man sie eines Tages in die Schublade der »klassischen Musik« stecken würde. Das gilt erst recht für die nachfolgenden Generationen von Liszt bis zu Mahler und Schönberg. Sie waren zu Lebzeiten höchst umstritten und wurden erst posthum in den klassischen Kanon aufgenommen. Es handelt sich bei der Wiener Klassik also um ein Konstrukt, das im Rückblick entstand, wesentlich befördert durch den Kult um Ludwig van Beethoven und nach 1900 durch den Doyen der Wiener Musikwissenschaft, Guido Adler.

Nehmen wir die im Habsburgerreich produzierte Musik besser als das, was sie in ihrer Entstehungszeit war: zeitgenössische Musik, die sich in einem bestimmten Kontext entwickelte und deshalb durchsetzte, weil sie ihr Publikum nachhaltig begeisterte. Das gelang auch einigen Frauen, die als Komponistinnen zu Unrecht in Vergessenheit gerieten.<sup>4</sup> Die mangelnde Balance der Geschlechter ist ein generelles Problem der Habsburg-Historiographie; die Musikwissenschaft ist hier zum Glück ein Stückchen weiter.<sup>5</sup> Ebenso wichtig wie die populäre Rezeption waren die erwähnte Förderung von oben, die kulturelle Kon-

kurrenz zwischen dem Adel und dem Bürgertum, das Wachstum der Großstädte und der technische Fortschritt in verschiedenen Bereichen.

Während das Label »klassisch« – von musikwissenschaftlichen Fachdebatten abgesehen – nahezu unhinterfragt benutzt wird, gibt es kein Standardwerk zu »habsburgischer Musik« oder der Musik des Habsburgerreiches.<sup>6</sup> Das ist seltsam, denn nationale Attribute sind in der Musik- und Kulturgeschichte sehr gebräuchlich, zum Beispiel bei der französischen, deutschen, tschechischen oder russischen Oper, der lange Zeit ungemein wirkmächtigen Ideologie der »deutschen Musik« oder der »deutschen Klassik« in der Literatur. Die Bedeutung der Habsburgermonarchie für die Geschichte der Musik ist als solche noch nie systematisch erschlossen worden, obwohl sich das in zweierlei Hinsicht lohnt: um erstens die dort entstandene Musik besser zu verstehen und über die Musik zweitens die Geschichte der Habsburgermonarchie. Darin liegt der tiefere Sinn dieses Buches, das historiographisch neue Wege geht. Erstmals wird die Geschichte eines Staates und einer Gesellschaft über musikalische Quellen, also vorwiegend anhand von Musikstücken und eigener Forschungen dazu erzählt.

Im Prinzip könnte man das ebenso auf andere Länder anwenden, also beispielsweise mit einem Fokus auf den Jazz die Geschichte der USA oder anhand des Pop über die junge Bundesrepublik schreiben.<sup>7</sup> Ich hoffe darauf, dass meine »musikalische Geschichte« weitere »vertonte Bücher« anregen wird. Das würde den »musical turn« fortsetzen, der ganz allgemein die musikalischen, aber auch musischen Grundlagen unserer Kultur und damit unserer gesellschaftlichen Entwicklung hervorhebt. Es gibt dabei nur ein Problem: In den Geisteswissenschaften wurden in den vergangenen fünfzig Jahren derart viele »Turns« ausgerufen, dass einem leicht schwindlig werden kann. Wir drehen uns hier lieber im Walzer- oder Polka-Takt – zwei musikalische Moden, die in der Habsburgermonarchie entstanden und von dort in alle Welt exportiert wurden.

Die Walzer kamen im 20. Jahrhundert ebenfalls im Kanon der »klassischen Musik« an. Johann Strauss Sohn hätte sich vermutlich geschmeichelt gefühlt, denn er annoncierte seine Konzerte zeitweise als »Unterhaltungsmusik«.<sup>8</sup> Wie kam es zur Aufwertung der Tanzmusik?

Wieder einmal hatten die Habsburger ihre Finger im Spiel. Sie wussten, dass sie der internationalen Prominenz auf dem Wiener Kongress gute Unterhaltung bieten mussten, um sie bei Laune zu halten und das Image des Kaiserthums Österreich zu pflegen, das erst seit 1804 existierte. Also ließ Fürst Metternich 1814 und 1815 als oberster Zeremonienmeister unzählige Konzerte und Tanzbälle veranstalten. Sobald die europäischen Monarchen, allen voran der russische Zar Alexander I., ihre Füße im Walzertakt bewegten, werteten sie den zuvor bürgerlichen Tanz enorm auf. So ähnlich lief es in den 1840er Jahren mit der Polka, die dann später wie der Walzer in Operetten und Opern zum Einsatz kam. Beide Tänze entwickelten sich dadurch zu einer Jahrhundertmode, und der Walzer wurde zu einem klingenden Symbol für das alte Österreich. Er war jedoch wie so viele habsburgische und Wiener Musik migrantischen Ursprungs.

Die Begegnung und Vermischung von oben und unten, der elitären und der populären Musikkultur gehört zu den sozial- und kulturhistorischen Eigenheiten des Habsburgerreiches. Darauf baut zugleich die wichtigste Schlussfolgerung dieses Buches auf: Es gab eine genuin habsburgische Musik und eben nicht nur eine deutsche, italienische etc. in einem national unterteilten Europa. Sie ging aus der barocken Kultur des Ancien Régime hervor, mit der das erste Kapitel über Haydn und die Aristokratie beginnt. Die erwähnte Zuwendung zur Kultur des Volkes durchzieht dieses Buch wie ein Leitmotiv und gipfelte Ende des 19. Jahrhunderts in Privatkonzerten proletarischer Stegreifsänger bei Kronprinz Rudolf. Die monarchische Anerkennung des Habsburg-Pop hatte eine politische Dimension. Sie bereitete der Demokratisierung des Habsburgerreiches im *Fin de Siècle* den Weg.

Diese Rezeptionsgeschichte stellt zugleich die angesprochene Unterscheidung zwischen E- und U-Musik infrage, die bis heute das Musikleben in Europa prägt – bis hin zu Abrechnungssystemen im Rundfunk und der althergebrachten Kleiderordnung in Konzertsälen. Wir stellen hier vorab fest: Alle Musik, auch die erhabene, war unterhaltend, nur auf jeweils eigene Weise. Und fast nichts war »klassisch«, jedenfalls nicht in der jeweiligen Entstehungszeit. Die historische Auführungspraxis, die in diesem Buch eine wichtige Rolle spielt, erin-

nernt manchmal eher an den Jazz oder den frühen Rock 'n' Roll. Ende des 18. Jahrhunderts war es etwa auf Konzerten gang und gäbe, dass die Virtuosen und die »Kompositeurs« ausgiebig improvisierten. Dazu vorab ein Beispiel: Wir wissen aus Berichten über die Uraufführung der »Prager Symphonie«, wie das Publikum im Januar 1787 ausflippte, »als Mozart zu Ende der Akademie allein auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantasirte.«<sup>9</sup> Franz Liszt, der große Pianostar des Vormärz, löste mit seinen Improvisationen ähnliche Begeisterungstürme aus. Seine Publikumserfolge hatten eine politische Dimension, denn auf seinen frühen Habsburgtourneen bestärkte er die revolutionäre ungarische Nationalbewegung, während er nach dem Blutbad von 1849 der Aussöhnung Ungarns mit den Habsburgern den Weg bereitete.

Die Militärmusik trug paradoxerweise ebenfalls dazu bei, die Rolle der k. k. Armee bei der Niederschlagung der Revolution in den Hintergrund zu drängen. Zwar lösten manche dezidiert imperialen Stücke wie das »Kaiserlied« oder der »Radetzky-Marsch« hie und da Buhrufe aus, doch die Militärmusik kostete keinen Eintritt und zog als Freiluftvergnügen die Massen an. Nach der Niederlage von 1866 bauten österreichische Militärkapellen das angeschlagene Selbstbewusstsein der Habsburgermonarchie wieder auf, indem sie auf internationalen Wettbewerben einen Sieg nach dem anderen davontrugen. Noch im Jahr 1976 schrieb ein österreichischer Militärmusikhistoriker mit Genugtuung: »Verlor Österreich auch den ihm von Preußen aufgezwungenen Krieg vom Jahre 1866, auf dem Felde der Militärmusik sollte es Sieger bleiben.«<sup>10</sup> Die Musik war also keineswegs apolitisch, sondern entwickelte sich zu einem Identifikationsobjekt, erst für das Reich der Musik, dann für ihre Nachfolgestaaten.

Der im 20. Jahrhundert aufgebaute Nimbus der klassischen Musik erfüllt viele gute Zwecke. Er rechtfertigt die staatlichen Subventionen, ohne die heute kaum ein Orchester überleben könnte, wertet eine kulturelle Nische auf und stützt die Vermarktung. Doch in der Kanonisierung liegt die Gefahr einer Musealisierung, bei der am Ende eine Gedenkstätte wie der Pariser Pantheon übrig bleiben würde, gefüllt mit den Särgen großer Männer. Die Musik, die wir heute als klassisch empfinden, hatte im 19. Jahrhundert eine andere soziale und politische

Funktion. Sie war sehr populär und selbst in jenen Momenten politisiert, in denen sie sich apolitisch gab.

Der Emigrant Carl Postl alias Charles Sealsfield, der 1827 für ein Buchprojekt in seine alte Heimat zurückkehrte, kommentierte das Walzerfieber im Biedermeier als eine Art Opium des Volkes: »Der Kaiser hält sich und sein Haus solange für sicher, als seine Untertanen tanzen und singen.«<sup>11</sup> Diese Beobachtung lässt sich auf andere Beispiele übertragen, etwa den »heroischen Stil« von Beethoven, der den Widerstand gegen die Diktatur des Biedermeier sublimierte. Doch Musik konnte auch subversiv wirken, so zum Beispiel während der Revolution von 1848/49. Alle großen Emanzipationsprozesse im Habsburgerreich, der antiabsolutistische, der bürgerliche, der nationale und schließlich jener der Frauen, begannen kulturell und musikalisch. All das lässt sich nur verstehen, wenn wir die damals geschaffene Musik nicht als klassisch begreifen, sondern als zeitgenössisch.

### *Musik als Quelle*

Die Musik interessiert uns als historische Quelle, weil sie soziale und politische Entwicklungen ausdrückte und voranbrachte. Daraus folgt, dass in dieser musikalischen Geschichte häufig die außermusikalischen Inhalte von Musik im Vordergrund stehen. Bei Opern – dazu habe ich vor zwanzig Jahren ein ähnlich langes Buch verfasst wie das vorliegende<sup>12</sup> – fällt die Analyse relativ leicht, da die Musik auf einem Text basiert. Man kann aus den Libretti Inhalte extrahieren und interpretieren; ebenso in der Operette.<sup>13</sup>

Dabei sind einige Fallstricke zu umgehen, denn man darf die Handlung und die Musik nicht schnurstracks mit politischen Intentionen oder persönlichen Überzeugungen der jeweiligen Komponisten und Librettisten oder ihrer weiblichen Pendanten gleichsetzen. Zum Beispiel besagen Opern mit revolutionären Handlungen, von denen Mitte des 19. Jahrhunderts viele erschienen, noch lange nicht, dass ihre Autoren und Autorinnen Revolutionen anzetteln wollten. Oft ging es um die Dramaturgie und selbstverständlich um den Markt der Musik, denn

die meisten Komponisten und Komponistinnen waren auf die Einnahmen aus ihren Werken angewiesen. Dabei hing viel von der jeweiligen Aufführung ab, deren Erfolg in hohem Maße von der Besetzung der Hauptrollen und noch mehr von der Rezeption des Publikums. Die geschichtswissenschaftliche Interpretation von Opern und Operetten ist also eine komplizierte Angelegenheit und nur mit einer umfassenden Kontextualisierung möglich.

Noch schwieriger ist das bei Instrumentalmusik, bei der uns obendrein oft die Worte fehlen, um sie gut zu beschreiben. Welche Bedeutung hatte zum Beispiel ein Werk wie die Symphonie Nr. 53 »L'Impériale« von Joseph Haydn? Die Forschungsrichtung der *New Cultural History of Music* stellt ein Instrumentarium bereit, um Partituren zu dechiffrieren und die Bedeutung von Musik zu erfassen.<sup>14</sup> Die Vorgehensweise beruht auf der erwähnten Kontextualisierung, angefangen bei den Überzeugungen der Kunstschaffenden über die Entstehung des Werks, die Aufführung bis hin zur Rezeption durch das Publikum.

Die Musikwissenschaft warnt dabei aus guten Gründen vor einer »biographischen Illusion«.<sup>15</sup> Ein stark personalisierter Zugang zu einzelnen Werken und Komponisten führt schnell zu verkürzten Interpretationen und unhaltbaren Anekdoten. Der fast kastrierte Haydn, der arme Mozart, der noch ärmere Schubert – so geht das in einem fort und erlangte in den vergangenen zwei Jahrhunderten durch stetige Wiederholung einen nahezu faktischen Status. Mein Forschungssekretär Manuel Neubauer, den ich bereits hier und nicht erst in der Danksagung erwähnen möchte, half mir dabei, ein Dickicht an Kolportagen und Anekdoten zu durchdringen, das alle großen Komponisten umgibt und ebenso die Habsburger.

Bei den weniger bekannten Komponisten und Komponistinnen war bei der Forschung eher der Mangel an Material ein Problem. In diesem Buch finden sie sich ebenso wieder, denn auch eine Synthese sollte möglichst viel Neues bieten. Bei den Stars vergangener Zeiten liegt der Schwerpunkt dagegen auf unbekanntem oder im Nachhinein verdrängten Seiten ihres Schaffens, so etwa bei Beethoven auf sogenannten »Gelegenheitswerken«. Diese Bezeichnung ist grundsätzlich irreführend, denn schon allein aus finanziellen Gründen mussten so-

gar sehr erfolgreiche Komponisten mögliche Widmungsträger, Mäzene und Gelegenheiten zur Platzierung im Auge behalten. Der Markt der Musik wurde außerdem von den Spielstätten, Impresarii, Verlagen und dem örtlichen Publikum mitgestaltet.

Da sich Kultur- sowie Musikhistoriker und -historikerinnen meist auf Wien konzentriert haben, nicht zuletzt aus sprachlichen Gründen, gibt es beim Stand der Forschung ein großes regionales Gefälle. Wer kennt beispielsweise im deutschsprachigen Raum oder in der mittlerweile dominanten englischsprachigen Forschung František Škroup? Fast niemand, obwohl er die älteste Nationalhymne im Habsburgerreich komponierte – das war die tschechische – und mit der weltweit ersten Wagnerwoche Mitte des 19. Jahrhunderts als bedeutendster Dirigent des Habsburgerreiches gelten kann. Als historischen Akteur darf man ihn also keinesfalls übergehen, wenngleich er auf den Prager Spielplänen von den ein bzw. zwei Generationen jüngerer Bedřich Smetana und Antonín Dvořák verdrängt wurde. Alle genannten Komponisten habe ich vor allem dann näher behandelt, wenn ihr Wirken politisch signifikant war oder sie gesellschaftliche Veränderungen anstießen. Daher kommt Dvořák, einer meiner Lieblingskomponisten, weniger ausführlich vor als Smetana oder Leoš Janáček. Auch Brahms nimmt nicht den gleichen Rang ein wie in den meisten musikhistorischen Darstellungen, Bruckner ebenfalls nicht. Kenner der beiden Komponisten werden es mir hoffentlich verzeihen und einsehen, dass meine musikalische Geschichte eine andere Herangehensweise erfordert als eine pure Musikgeschichte.

Zwei Beispiele für fast völlig vergessene Komponisten sind die aus Böhmen bzw. Oberschlesien stammenden Walzerpioniere Franz Pecháček und Joseph Wilde. Bei ihnen war ich mit einem weiteren Problem konfrontiert: Es gibt keine Einspielungen ihrer Musik, nicht einmal auf Youtube. Doch in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek und anderen Archivbeständen fanden sich Noten und somit wenigstens schriftliche Quellen. Raimund Lissy, der Stimmführer der zweiten Geigen bei den Wiener Philharmonikern, brachte sie in Reinschrift und anschließend als musikalische Quellen zum Klängen.<sup>16</sup> Zusammen mit zwei Kolleginnen und einem Kollegen seines