



Leseprobe

Leon Botstein

Von Beethoven zu Berg

Das Gedächtnis der Moderne

Übersetzt von Sven Hiemke

ISBN (Buch): 978-3-552-05649-7

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-552-05649-7>

sowie im Buchhandel.

Warum Musikgeschichte schreiben?

Die Aufsätze in diesem Band sind Teil einer lebenslangen Auseinandersetzung mit den Fragen »Warum Musikgeschichte schreiben?« und »Was können wir aus der Musikgeschichte lernen, was uns ohne die Beschäftigung mit Musik verborgen bliebe?« Es sei vorausgeschickt, dass meine Beschäftigung mit diesen Fragen eng mit Aspekten des Konzertlebens und der Konzertpraxis verknüpft ist. Die vorliegenden Beiträge entstanden aus dem Blickwinkel eines praktizierenden Musikers. In dieser Perspektive fallen drei Aspekte auf.

Erstens: Musik, die wir als »modern« bezeichnen, wird gemeinhin wenig Wohlwollen entgegengebracht. Dabei ist die Aversion gegenüber der musikalischen Moderne weitaus beharrlicher als etwa gegenüber der bildenden Kunst, der Literatur oder der Architektur. Kurz gesagt, eine Aufnahme und geistige Durchdringung der Moderne, die derjenigen in anderen Künsten vergleichbar wäre, gibt es nicht. Dieser Umstand wirkt sich bis heute auf den Charakter des Konzertlebens und der musikalischen Bildung aus.

Zweitens: Aufführungen von Musik und zumal von Instrumentalmusik entbehren weithin jeglicher Verbindung zu anderen Lebensbereichen, seien diese nun politischer, gesellschaftlicher, philosophischer oder ästhetischer Art. Musik, wie sie im Konzertsaal erklingt oder im Konservatorium oder Schulunterricht gelehrt wird, scheint außerhalb der Geschichte zu stehen.

Drittens – und dies ist vielleicht der wichtigste Aspekt – ist das heutige Konzertrepertoire weitgehend ein Zerrbild der Geschichte. Das aktuelle Repertoire enthält nur einen Bruchteil dessen, was in den vergangenen 250 Jahren gespielt und gehört wurde. Natürlich geht es hier nicht um die Wiederbelebung des nur Obskuren. Vielmehr geht es darum, dass Musik, die einst als bedeutend galt, ausgesondert worden ist. Dies gilt besonders für den Bereich der Oper. Keine andere Kunstform leidet so sehr an einem geradezu zwang-

haften Fokus auf einige wenige Werke ausgewählter Komponisten. Metaphorisch gesprochen: Es ist, als seien im Museum der Musikgeschichte nur noch einige wenige Räume geöffnet. Werke, die einst als groß und bedeutend galten, gehören nunmehr einer musikalischen Vergangenheit an, die weitgehend in Vergessenheit geraten ist.

Man sollte also die beiden erwähnten Fragen nicht als rhetorisch abtun. Sie sind notwendige Ausgangspunkte in dem Bemühen, das Konzertleben zu erneuern und die Bandbreite, Schönheit und das Potenzial unseres musikalischen Erbes zu restituieren. Ein Verständnis für die musikalische Vergangenheit jenseits des Biografischen und die Wiedergewinnung ihrer Tiefe und Vielfalt kann und soll ein verändertes Bewusstsein forcieren, was und wie wir etwas aufführen und wie wir ein pulsierendes Konzertleben konzipieren und umsetzen.

Das Schreiben über Musik floriert seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Verbund mit einem gesteigerten Interesse am Musizieren selbst. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine gebildete Öffentlichkeit, die gerne über solche Themen las, mit denen sie sich auch aktiv beschäftigte – dem heutigen Interesse für Sportjournalismus ähnlich – und die sie in eine direkte Beziehung zu den vielen anderen Musikliebhabern und Amateurmusikern setzte. Dieser Wandel der Musik von einer häuslichen zu einer öffentlichen Kunstform, die von einem Publikum abhängig war, bewirkte im 19. Jahrhundert die Entwicklung und Verbreitung des musikalischen Laientums und der musikalischen Bildung. Das späte 19. Jahrhundert wurde zur Blütezeit des Musikjournalismus und der Musikgeschichtsschreibung. Zwei der einflussreichsten und am meisten gelesenen Autoren auf diesem Gebiet, Eduard Hanslick und Guido Adler, lebten in Wien – in jener Stadt, deren musikalisches Leben die vorliegenden Essays verbindet und die als emblematisch für den Charakter der Musikkultur in den städtischen Zentren Europas und Nordamerikas gelten kann. Hanslicks Leistung liegt in der Synthese der faktischen und der deutenden Art, über Musik zu berichten. Er war es auch, der den Schreibstil von Kritikern für die Tagespresse vervollkommnete. Seine Prosa ist frei von Plattheiten, Klischees, abgedro-

schen Phrasen und selbstbeweihräuchernden Formulierungen – stilistische Untugenden, die manche Zeitung bis heute nicht nur in der Berichterstattung über Musik plagten.

Schlug das Pendel in Hanslicks literarischen Arbeiten eher in Richtung Analyse und Bewertung von Neuer Musik aus – eher Kritik als Geschichte also –, so gilt das Gegenteil für Adler, der nur sporadisch für die Tagespresse schrieb. Während Hanslick zwischen Musikkritik und -journalismus und historischen und philosophischen Studien wechselte – bemerkenswert ist vor allem seine Abhandlung über die Wiener Musikgeschichte und sein damals wegweisendes Traktat über musikalische Ästhetik –, verließ Adler das Fahrwasser der Forschung nur selten. Seine 1904 erschienenen Wagner-Vorlesungen repräsentieren das Bemühen um Synthese und den Versuch, Wagner als historische Persönlichkeit und nicht so sehr als Objekt aufgeheizter Polemik zu begreifen. Adler begründete die Wiener Musikwissenschaft und verschaffte diesem Forschungszweig den Status einer universitären Geisteswissenschaft.

Weder Hanslick noch Adler zogen jemals die kulturelle und politische Macht ihres Forschungsgegenstandes in Zweifel. Adler verfolgte mit regem Interesse, wie Musik beurteilt und als Teil eines historischen Vermächtnisses begriffen wurde, der für die zeitgenössische Kultur entscheidend war. Er setzte sich für Mahler und Schönberg ein, äußerte sich über die kulturelle Krise der Moderne und attackierte den Antisemitismus von Karl Lueger. Hanslicks Verteidigung der ästhetischen Normen basierte auf einer Verbindung zwischen Ethik und der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, von Schiller und Shaftesbury. Im Gegensatz zu Adler, dem am Status der Musik als Wissenschaft gelegen war, war Hanslick mehr an Analysen interessiert, die dem Ziel dienten, normative Aussagen zu treffen, was Musik sei.

Bezeichnenderweise haben weder Hanslick noch Adler die Beziehung von Musik zu außermusikalischen Phänomenen der Geschichte je in den Blick genommen. Überdies meinte Hanslick, dass das »Falsche« der sogenannten Neudeutschen Schule – verkörpert im Werk von Franz Liszt und Wagner – mit Kategorien des Ästhe-

tischen nicht erfasst werden könne. Die Unterordnung der musikalischen Hörerfahrung unter das Visuelle und die Literatur signalisierte – wohl zu Recht – den Wandel der Musik zu einer Kunst- und Lebensform, die die Subjektivität und Bedeutung des selbstbestimmten Individuums wesentlich definierte (so bei den frühen Romantikern, vor allem bei Schumann und Chopin). Bei Liszt und Wagner wurde Musik zu einer öffentlichen Kunstform mit klaren ideologischen Linien, die von einem Massenpublikum begeistert aufgenommen wurde. Musik wurde zu einer Kunstform, die fähig war, die Einstellung einer Gemeinschaft zu formen. Für Hanslick geschah dies durch die Unterordnung von Individualität, durch Konformität im Geschmack und die Motivation von Massen. In der nahezu narkotischen Wirkung von Wagners Musik und der hypnotischen Anziehungskraft der Form und Klangfülle eines Bruckner sah Hanslick eine Gefahr; und er stand Richard Strauss' brillanter Ausweitung von Wagners Orchesterbehandlung (zum Beispiel im dritten Akt der *Meistersinger*) in seinen Tondichtungen kritisch gegenüber.

Hanslicks negative Reaktionen zeigen seinen Instinkt für die Konsequenzen des theatralischen Zaubers, der rein dekorativen Vielfalt und der formalen Verständlichkeit in der Musik, der Liszt, Wagner und Bruckner erfolgreich den Weg bahnten. In dieser erfolgreichen Unterordnung und der Verwendung dessen, was für Hanslick die Essenz musikalischer Autonomie war, liegen die Wurzeln für die spätere Affinität zwischen dem Nationalsozialismus und dem Erbe Wagners und für Hitlers besondere Begeisterung für Bruckner. Auch bei Adlers Verteidigung von Mahler und Schönberg (sowie von dessen Schülern) stand mehr auf dem Spiel als Musik. Für Adler und Hanslick war Musik einem liberalen Geist des Universalismus und der Weltoffenheit verpflichtet und richtete sich gegen den aufkommenden Sturm der Begeisterung für die radikalen Konstrukte des Nationalismus und einer vermeintlich exklusiven kulturellen Sonderstellung.

Hanslick und Adler, Giganten auf dem Gebiet des Schreibens über Musik, arbeiteten zu einer Zeit, in der Musik ein mächtiges Kultur-element des täglichen Lebens und das Konstrukt einer lokalen Ge-

meinschaft und des Charakters einer Gesellschaft war. Ihre Leser gehörten einem städtischen Milieu an, in dem die musikalische Kultur zu einem fast industriellen Verbrauchsgut geworden war. Viele ihrer Leser besuchten keine Konzerte (ebenso wie heute nur eine kleine Anzahl der Leser von Sportseiten an Ereignissen im Profisport teilnimmt), waren aber interessiert an Musik. Die zentrale Bedeutung der Musik im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Leben Wiens war verbunden mit dem Status der Stadt als Zentrum des Kaiserreiches und als Winterresidenz des Habsburger Hofes, für den Musik lange Zeit ein wichtiger Aspekt von Ritual und Protokoll, von Unterhaltung und Verehrung war.

Die österreichische Aristokratie des 18. Jahrhunderts – und dies gilt auch für ihre Pendants in Ungarn und Tschechien – hatte viele begeisterte Musikliebhaber in ihren Reihen (unter anderem die kaiserliche Familie) und unterstützte Komponisten und Künstler. Gegen Ende der Napoleonischen Ära und angesichts wirtschaftlicher Einschränkungen vereinigten sie sich, um das zu erhalten, was einst die Beschäftigung des einzelnen Edelmanns gewesen war; mit der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde lenkten sie die Protektion und Teilhabe an den bürgerlichen Aktivitäten in neue Bahnen. Sie suchten eine neue Form, ihren geschätzten Zeitvertreib zu erhalten. Ihnen schloss sich eine aufstrebende neue Elite in der Stadt an – Geschäftsleute, Händler, Bankiers und Staatsdiener. Und während sich eine neue Bourgeoisie mit neuen kulturellen Normen und einem neuen Sittenkodex abzeichnete, blieb so zugleich viel von dem Ancien Régime bestehen. Die Unsicherheit hinsichtlich ihres gesellschaftlichen Status in dieser neuen Schicht von wohlhabend Bürgern gab der Kultur eine neue und wichtige Rolle. Diese neue bürgerliche Öffentlichkeit bemühte sich, den Geschmack und die Gewohnheiten der Aristokratie zu verinnerlichen, und Musik wurde zu einem Medium, das Erziehung, Kultivierung und Bildung signalisierte.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verlagerte sich die musikalische Kultur in Wien und anderswo ganz allmählich von der Aristokratie (die sich zunehmend dem Glücksspiel und der Jagd zuwandte) zu

dem sich entwickelnden Mittelstand, der um die 1830er Jahre das Gros der Leser, des Publikums und der Käufer von Noten und Instrumenten bildete. Durch diesen demografischen Wandel und die Erweiterung des Publikums wurde Wien zu einem autarken Zentrum der musikalischen Aktivität und des Kommerzes. Um die Mitte des Jahrhunderts gab es hier eine erhebliche Anzahl von Verlagen, Laienchören, Orchestern, Instrumentenbauern, Konservatorien und Schulen, Komponisten, Tanzsälen, Konzertveranstaltern und viele Berufsmusiker, die Wien zu ihrer Wahlheimat erkoren hatten.

In diesem Zusammenhang etablierten sich Musikkritik und Musikgeschichte als tragende Säulen einer öffentlichen Diskussion über Gesellschaft, Politik und Kultur. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts kreisten die Themen der Musikliteratur meist um relativ neue Musik. Die Kritik konzentrierte sich auf zeitgenössische Komponisten und ihr Werk, nicht auf Interpreten und Aufführungen. Erst allmählich, in Brahms' späten Jahren, kam es zu einer Historisierung des Repertoires. Mit dieser Entwicklung ging auch ein zunehmender Bedarf an Literatur über Musikgeschichte einher. Die wirtschaftlichen Begleitumstände der klassischen Musik im späten 19. Jahrhundert – die Präsenz eines begeisterten Publikums, das Musik konsumierte, spielte und Literatur über Musik las – sind mit jenen vergleichbar, die heutzutage auf dem Feld der Pop-, Rock- und Filmmusik herrschen. Das Interesse mag unter jüngeren Erwachsenen und Teenagern ausgeprägter sein, ist aber flächendeckend vorhanden. Im Brennpunkt stehen weiterhin neue Musik und Star-Interpreten und nur ganz vereinzelt Revivals, neue Versionen alter Kamellen oder bekanntes Material in extremer Umformung. Ihre Präsenz lässt uns glauben, populäre Musik besitze eine politische und kulturelle Bedeutung. Aus diesem Grund werden Rap und Hip-Hop komplexen analytischen Untersuchungen unterzogen. Man gesteht dieser Musik eine Rolle im Wettstreit über Werte und Spiritualität zu; für viele Experten und Konsumenten ist dies eine unbestrittene Tatsache.

Im Gegensatz dazu stehen Konzert- und Opernmusik nunmehr am Rande des kulturellen Lebens. Die Vorstellungen von politischem

Einfluss und Teilhabe haben sich geändert. Zur Glanzzeit der klassischen Musik waren Macht und Einfluss streng beschränkt und größtenteils in den Händen der gebildeten Eliten von Musikliebhabern und Mäzenen. Wenn klassische Musik für Politik und den Diskurs über Kultur, Politik und Gesellschaft *wichtig* war, dann deshalb, weil solche Unternehmungen ausschließlich von jenen bestimmt wurden, auf die Musik – sei es aus Gründen der Tradition oder aus freien Stücken – einen Einfluss hatte. Wagner war wichtig, weil öffentliche Persönlichkeiten, von Ludwig II. über Walther Rathenau bis Hitler, ihn als Teil ihrer Lebenswirklichkeit wahrnahmen. Dies galt auch für die Öffentlichkeit.

Zur Illustration diene ein obskures Beispiel aus der Musikgeschichte Wiens. Im November 1905 fand die Demonstration der Sozialdemokraten auf der Ringstraße statt, eines der ersten Beispiele der Macht und Wirkung von Massenbewegungen. Der Funke für die Demonstration war die Frustration über die Verweigerung des Wahlrechts. Diese Demonstrationen führten 1907 schließlich zur Einführung des allgemeinen Wahlrechts. Die herrschende Elite war von den Ereignissen in Russland 1905 erschüttert. Die Angst der Konservativen vor einer Revolution von unten war weit verbreitet. Es stand mehr auf dem Spiel als Geld und Macht. Sozialismus und Demokratie wurden (nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts) als destruktiv gegenüber Kultur und Sensibilität verstanden. In Bezug auf Kultur galt eine Demokratisierung keineswegs als progressiv.

Der Komponist Franz Schmidt, ein überzeugter Konservativer und Verfechter der Monarchie, der in der Wiener Philharmonie unter der Leitung Gustav Mahlers spielte, diesen aber nicht leiden konnte, arbeitete zu dieser Zeit an einer Oper, die auf Victor Hugos *Der Glöckner von Notre-Dame* basierte. Schmidt, der selbst den Roman zu einem Libretto umarbeitete (mit dem Chemiker und Amateurdichter Leopold Wilk), begann mit dem Projekt ungefähr im Jahre 1904 und vollendete die Komposition zwei Jahre später. Das Ergebnis, die feine und im Repertoire zu Unrecht vernachlässigte Oper *Notre-Dame*, ist möglicherweise sein Meisterwerk. Sie wurde am 1. April 1914 in Wien uraufgeführt, einige Monate vor dem defi-

nitiven Ende des 19. Jahrhunderts, dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August 1914. Es ist bemerkenswert, wie Schmidt die Vorlage für sein Libretto änderte. In Schmidts Fassung hat Quasimodo nur eine relativ kleine Rolle gegenüber der Liebeserzählung, in deren Zentrum das Zigeunermädchen Esmeralda steht. Eine Schlüsselrolle in der Oper kommt dem Chor zu, durch den die Handlung zu einem moralischen Diskurs über die Bedrohung der Liebe und Individualität durch die Massen wird. Von Hugos etwas sentimentaler Sympathie für die Opfer der Ungerechtigkeit bleibt wenig übrig.

Schmidts Bearbeitung von Hugos Vorlage – wie seine Auslegung von spätromantischer Melodik und Harmonik und seine Vorliebe für gewisse formale Strukturen – kann mit der Schnittmenge zwischen Kunst und Politik erklärt werden. Die Entstehung des Werkes fiel zeitlich mit der Krise der Wiener Politik über der Ausweitung des Wahlrechts zusammen, und die Oper – Schmidt war sich dessen völlig bewusst – war für ein Publikum bestimmt, das an dem Kampf gegen die dominierenden Vorlieben der Einwohner teilhatte. Auf der einen Seite stand die antisemitische, antikapitalistische Reaktion auf Modernität, einen gesamtdeutschen Nationalismus und einen promonarchischen reaktionären Populismus, vertreten durch die Christlichsoziale Partei und Karl Lueger (mit dem Schmidt sympathisierte). Auf der anderen Seite standen die verschiedenen Fraktionen des Sozialismus und Liberalismus, die weltlich und – in unterschiedlichem Ausmaß – egalitär ausgerichtet waren. Zu ihren Repräsentanten zählten auch Juden, darunter Victor Adler. Die ästhetischen Vorstellungen der Öffentlichkeit kamen ins Spiel, von den Bereichen des populären Liedes und des Theaters bis zu den klassischen Konzerttraditionen. Die Wiener Musikkritik, von der Reaktion auf Mahler, Schmidt und Schönberg bis zu den Aufführungen Wagners und Bruckners, war mit dem politischen und gesellschaftlichen Diskurs der Zeit eng verflochten – auf eine Weise, die simplifizierende Vergleiche verbietet.

Die Tatsache, dass Konzertmusik und Oper (trotz Internet, YouTube und Streaming) heute nur noch an der Peripherie des politischen Lebens zu finden sind, steht damit im Gegensatz zu ihrer

Bedeutung im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Von hier aus muss Musikgeschichte heute geschrieben werden. Erstens: Wenn Musik aufgeführt – und gehört – werden soll, besonders das historische Repertoire, darf klassische Musik nicht auf klangliche und stilistische Aspekte reduziert werden. Für eine Vertiefung der musikalischen Erfahrung gilt es vielmehr, die politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Implikationen von Musik zu rekonstruieren und Zugänge zu Hörweisen zu eröffnen, die in der Geschichte und Kultur jenseits von Musik angesiedelt sind. Beim Schreiben über und bei Aufführungen von Musik stand immer mehr auf dem Spiel als nur *Musik allein*, und wir müssen die Geschichte dieser Tatsache als Formung, Ausprägung und Entwicklung unserer eigenen Vergangenheit verstehen. Musik ist kein in sich geschlossenes autopoetisches Phänomen und ihre Geschichte keine Folge von selbstreferenziellen Stilen, die von anderen Aspekten der Vergangenheit unabhängig ist. Bedeutungen, die vor 1945 oft verstanden wurden, aber eher als ein Integral des musikalischen Lebens galten, müssen nun als Geschichte explizit gemacht werden. Die Macht von Musik der Vergangenheit – wie etwa die Musik von Bach, Beethoven, Dvořák, Smetana, Chopin, Wagner und Schubert deutlich zeigt – als Instrument von kultureller und politischer Verteidigung in Epochen weit jenseits der Lebenszeit des Komponisten muss gestärkt werden – nicht zuletzt hierin liegt der Sinn von Rezeptionsgeschichte. Für Musiker muss Musikgeschichte die Inspiration für ihr Musizieren sein. Und Musikgeschichte kann auch eine Quelle unseres Hörens sein.

Zweitens: Angesichts der Bedeutung der westlichen Musikkultur, vom Barock bis zur Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, kann und soll Musik als eine zentrale Quelle für das bessere Verständnis der Vergangenheit im Allgemeinen fungieren. Noch einmal sei das Beispiel Wien herangezogen. Die Auseinandersetzung mit dem vielgestaltigen Musikleben in Wien von der Mitte des 18. Jahrhunderts, von der Zeit Haydns und Mozarts, über Grillparzers *Der arme Spielmann* bis zur Zeit des »Anschlusses« 1938, zu den Uraufführungen der frühen Werke Schönbergs und den ersten Aufführungen von

Křeneks *Jonny spielt auf*, Bergs *Violinkonzert* und Schmidts *Buch mit sieben Siegeln*, ist essenziell für das Verständnis Österreichs und des europäischen 19. Jahrhunderts und in gewissem Sinne auch für das des Charakters und Selbstverständnisses des heutigen Wien.

Diese Aufsatzsammlung erscheint zur Zeit einer europäischen Krise. Die europäische Idee scheint politisch und psychologisch bei der Mehrheit der Bürger in den verschiedenen Nationen der Europäischen Gemeinschaft nur wenig verwurzelt zu sein. In Finnland und Ungarn entwickeln sich neue Formen des Nationalismus und des Fremdenhasses. Die Angst vor außereuropäischer Einwanderung und dem Verlust regionaler Traditionen und Sprachen ist weit verbreitet. Im Umgang mit Minderheiten – seien es Moslems oder Roma – sind kaum Fortschritte zu verzeichnen.

Geschichte, sowohl die politische als auch die kulturelle, spielte im gesellschaftspolitischen Diskurs stets eine große Rolle, von den frühen Tagen des Faschismus in den 1930er Jahren (als Béla Bartók zu seinem Entsetzen politische Ziele mit seiner Volksmusikforschung unterstellt wurden) über die Kriege der 1990er Jahre im ehemaligen Jugoslawien bis hin zu den terroristischen Anschlägen in Norwegen im Sommer 2011. Musik ist Teil unserer Vorstellung von der Vergangenheit und bestimmt unser Zugehörigkeitsgefühl. Je besser es uns gelingt, die komplexen Fragen der Kultur und der Normen dieser Vergangenheit zu entwirren, desto klarer können wir über konkurrierende Deutungen in Gegenwart und Zukunft verhandeln. Musik kann die Kluft zwischen kosmopolitischen Idealen und den Definitionen von Tradition und Vermächtnissen überbrücken, die Gemeinschaften und Nationen voneinander trennen.

Deshalb wird heute Musikgeschichte geschrieben: Wahrheit – oder lieber: adäquate Beschreibungs- und Erklärungsversuche der Vergangenheit – ist Aufgabe und Ziel des zeitgenössischen Historikers. Wir erforschen die Vergangenheit und beschreiben sie zwangsläufig mit Fragen, die in unseren gegenwärtigen Idealen und Bedenken verwurzelt sind. Unser Urteil freilich muss einer Prüfung standhalten, die in gemeinsamen Forschungsstandards gründet und mehr ist als eine als Geschichte getarnte Polemik. Wenn wir uns die

Vergangenheit vergegenwärtigen, so müssen wir unser Bestes tun, sie trotz ihrer Komplexität und Widersprüche angemessen zu erfassen. Wir müssen die Geschichte der Musik und der musikalischen Kultur schreiben, eben weil sie sowohl in ihren populärsten Formen als auch in ihren Manifestationen als höchste Kunst (die vielfältig aufeinander bezogen sind) seltsam wirksam bleibt. Ein langer Weg steht uns bevor, ehe wir uns unsere Geschichte zu eigen gemacht haben werden. Seit 1750 ist Wien eine Mischung zwischen dem Lokalen, dem Nationalen und nun dem Globalen. Die Bedeutung dieser Einflüsse für die musikalische Kultur Wiens durch ihre lange Geschichte als Hauptstadt einer Vielvölkermonarchie (und ihrer Folgen) aufzuzeigen, ist für den heutigen Historiker ein zentrales Anliegen.

L.B., Frühjahr 2013