

Einleitung

Klassische Musik scheint untrennbar mit dem „selbstgesponnenen Bedeutungsge-
webe“¹ des Bürgertums verwoben zu sein. Betrachtet man das Musikleben des 18.
und 19. Jahrhunderts, lässt sich an zahlreichen Beispielen zeigen, wie stark bürgerliche
Werte und Ideale die Praktiken, Verhaltensmuster und Rhetorik des klassischen
Musiklebens prägten: Ob in den Denkmalausgaben der berühmten Komponisten,
in Programmhefttexten oder in den geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen,
wann im Konzert geklatscht und wann andächtig gelauscht werden sollte, – überall
lassen sich die Einflüsse bürgerlicher Wertvorstellungen herausarbeiten.² Diese –
aus der Sache heraus eigentlich nicht notwendige – Verknüpfung zwischen einer
gesellschaftlichen Schicht und einem musikalischen Repertoire war in den letzten
Jahrzehnten Gegenstand zahlreicher musikwissenschaftlicher und historiographi-
scher Untersuchungen.

Mit einer Analyse des Musikschrifttums des 18. und 19. Jahrhunderts hat Frank
Hentschel die Einflüsse bürgerlicher Ideologie auf die Musikhistoriographie und die
Etablierung der Musikwissenschaft als Disziplin herausgestellt.³ Sven Oliver Müller
hat mit seiner Studie über die sich wandelnden Verhaltensformen des Konzertpub-
likums an James Johnsons wegweisende *Studie Listening in Paris* angeknüpft und
gezeigt, wie man sich im Rahmen eines „sozialen Disziplinierungsprozesses“ über
Regeln „adäquater“ Musikrezeption verständigte.⁴ Die langanhaltenden Effekte
dieses Prozesses auf den heutigen Konzertbetrieb hat Martin Tröndle herausgear-
beitet.⁵ In den zitierten Publikationen lässt sich nachlesen, dass sich das Musikleben
ausgezeichnet als Projektionsfläche für die Werte und Ideale des jungen, aufstrebenden
Bürgertums eignete: „Kunstmusik als Ideal zu leben, als Religion, Wissenschaft
und Politik zu erfinden, kann als eine Kommunikationsform begriffen werden, durch
die man sich über Zustand, Zuschnitt und Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft

1 Geertz, *Dichte Beschreibungen* (1983), S. 9.

2 Custodis, *Zeugnisse* (2019); Thorau, *Werk* (2013); Fuhrmann, *Herzohren* (2005), S. 29–43.

3 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (2006).

4 Müller, *Das Publikum* (2014), S. 234; Johnson, *Listening* (1995). Vgl. auch Bashford, *Learning*
(1999); Burrows, *Victorian England* (1991); Charle, *Théâtres* (2008); Botstein, *Toward a History*
(1998).

5 Tröndle, *Das Konzertwesen* (2012); ders., *Eine Konzerttheorie* (2018).

verständigte.“⁶ Das Musikleben war freilich nicht das einzige Feld, in dem sich diese Aushandlungsprozesse vollzogen. Die Sphäre der Musik eignete sich jedoch für einen öffentlichen Diskurs über bildungsbürgerliche Wertideale besonders gut: Die Konzerte fanden öffentlich statt, die musikbezogenen Debatten wurden öffentlich geführt (beispielsweise in den zum Teil umfangreichen täglichen Musikkritiken) – somit konnte auch das sich verfestigende Wertesystem öffentlich zur Schau gestellt werden.⁷

Während es ein großes Forschungsinteresse an dem Zusammenhang von Bürgerlichkeit und Musik gab, blieb fast unbeachtet, dass das gleiche Repertoire, zumindest gegen Ende des 19. Jahrhunderts, auch jenseits der bürgerlichen Sphäre regelmäßig aufgeführt und rezipiert wurde. Obwohl die oben genannten Studien zum Konzertleben allein durch ihre Titel sehr umfassende Narrative zum Konzertleben versprechen, klammern sie die große und ständig wachsende Gruppe all derjenigen, die aus einkommensschwächeren und bildungsferneren Verhältnissen kamen, beinahe vollständig aus. Sie spielen in den Studien höchstens als Zaungäste auf den billigen Plätzen in den oberen Rängen der bürgerlichen Konzertsäle eine Rolle. Dies wurde bereits in den 1990er Jahren in Rezensionen kritisch hervorgehoben:

Because Listening in Paris examines musical experience only within official public spaces, it excludes [...] the experiences of marginal groups such as the working classes. Most people in Paris could not afford to attend performances regularly in many of the contexts described, but surely experienced music in more affordable spaces.⁸

Ein kurzer Blick in die sozialdemokratischen Zeitungen oder Arbeitervereinshefte dieser Zeit genügt, um zu erkennen, dass die Rolle von Kunstmusik außerhalb bürgerlicher Kontexte im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Tat lange nicht so marginal war, wie es diese Studien vermuten lassen. Im Gegenteil: Klassische Musik war integraler Bestandteil von Freizeitvergnügungen und Bildungsangeboten aus dem erweiterten Kontext der Arbeiterbewegung. Außerdem gab es zahlreiche, rege angenommene Veranstaltungsformate, in denen bürgerliche Volksbildner:innen den „breitesten Volksschichten“ Kunstmusik in zielgruppengerechten Formaten und zu günstigen Eintrittspreisen zugänglich machen wollten.

Diese Veranstaltungsformate sind bisher nicht nur bei Forschungsarbeiten zum bürgerlichen Musikleben aus dem Raster gefallen, sondern – abgesehen von einigen Ausnahmen – auch in Studien zum Freizeitverhalten und kulturellen Leben von Ar-

6 Müller, *Die Politik* (2012), S. 85.

7 Vgl. Bausinger, *Populäre Kultur* (2001), S. 33; Osterhammel/Müller, *Geschichtswissenschaft* (2012).

8 Clark, *Rezension* (1996), S. 78. Die gleiche Kritik trifft auch auf Müllers Studie zu und wurde ebenfalls in Rezensionen angebracht: Heinrich, *Rezension* (2015), S. 99.

beiter:innen meistens nur am Rande behandelt worden.⁹ Denn hier liegt der Fokus häufig auf der Suche nach einer „spezifischen Arbeiterkultur“ oder auf „populären“ Vergnügungsformen, die zur gleichen Zeit als „massentaugliches“ Gegenmodell zur elitären „Hochkultur“ entstanden.¹⁰

Es scheint fast, als sei auch heute noch die Wahlverwandtschaft zwischen „Kunstmusik“ und „Bürgertum“ respektive „Populärmusik“ und den „breiten Massen“ so fest in den Köpfen verankert, dass es kaum Forschungsprojekte gibt, die die jeweiligen Musiken außerhalb ihres vermeintlich natürlichen Habitats untersuchen. Genau dies ist jedoch das Anliegen dieses Dissertationsprojekts. Indem es den Aufführungs- und Rezeptionskontexten, den Motivationen und Praktiken der Rezeption klassischer Musik außerhalb der bürgerlichen Konzertsäle am Beispiel von Berlin um 1900 nachgeht, ergänzt es das ansonsten gut aufgearbeitete Bild des Konzert- und Vergnügungslebens dieser Zeit um ein durchaus entscheidendes Puzzleteil. Eine solche Untersuchung ist vor allem deshalb lohnenswert, weil sie nicht allein eine Aufarbeitung von bisher wenig beachteten Aufführungskontexten leistet, sondern auch Erkenntnisse über gesellschaftliche Strukturen in einem weiteren Sinne verspricht. Begreift man mit Bourdieu nämlich Kultur als eine Ressource, die in Distinktionskämpfen eingesetzt werden kann und wird, geht es in diesen Formaten um weit mehr als nur um zweckfreie Aufführungen musikalischer Werke.¹¹ Es geht um politische, soziale und kulturelle Aushandlungsprozesse unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen in einer sehr dynamischen Zeit.¹² Bourdieu zufolge treten solche Prozesse im musikalischen Bereich besonders deutlich hervor, da es „keine Praxis gibt, die stärker klassifizierend, distinktiv, das heißt enger an die soziale Klasse und den Besitz von Bildungskapital gebunden ist als der regelmäßige Konzertbesuch oder das Spielen eines Musikinstruments.“¹³ Diese Arbeit folgt Bourdieus These und rückt das Musikleben als Feld von Distinktionskämpfen in den Blick. Auch wenn vermieden werden soll, die Bourdieu'schen Terminologien und Theorien im

9 Gegenbeispiele bilden hier u. a. Lammel, *Zur Musikrezeption* (1973) und Dies., *Zur Pflege* (2002). Auch Daniel Morat hat darauf hingewiesen, dass viele Werke, die auch als „klassische Musik“ in Konzertsälen rezipiert wurden, ebenso Teil einer breiteren Populärkultur waren: Morat, *Populärmusik* (2016), S. 113–117, ebenso Giesbrecht-Schutte, *Zum Stand* (2001), S. 120–123. Albrecht Dümling hat zur Rolle von Musik in den Volksbühnen gearbeitet: Dümling, *Vision* (1990). Adina Lieske hat die Thematik am Beispiel von Pilsen und Leipzig bearbeitet: Lieske, *Arbeiterkultur* (2007).

10 Vgl. beispielsweise Hake, *The Proletarian Dream* (2017); Abrams, *Workers' Culture* (1992); Mühlberg/Böhm/Gösswald (Hrsg.), *Anfänge* (1989); Dowe, *Die Arbeitersängerbewegung* (1979); Blessing, *Fest* (1984) oder Körner, *Das Lied* (1997). Auch in größeren Überblicksdarstellungen zum kulturellen Leben der Arbeiter:innen kommt Kunstmusikrezeption kaum vor, vgl. z. B.: Kocka, *Arbeiterleben* (2015); Schmidt, *Arbeiter* (2015).

11 Zum Kulturbegriff siehe Bourdieu/Darbel/Schnapper, *Die Liebe* (2006), S. 164–166 sowie einordnend Bauer, *Art. Kultur* (2009).

12 Vgl. hierzu auch Maase, *Die Kinder* (2012), S. 246.

13 Bourdieu, *Soziologische Fragen* (1993), S. 148.

Verlauf der Arbeit allzu verkrampft immer wieder aufzugreifen, prägen sie doch das Erkenntnisinteresse und bilden die Folie, vor deren Hintergrund die vorliegende Untersuchung stattfindet. Deshalb sollen einige Kernbegriffe hier einleitend eingeführt werden.

Für Bourdieu ist jedes Feld, also auch das nicht-bürgerliche Musikleben um 1900, ein „Feld der Kämpfe um die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefeldes.“¹⁴ Ihn interessiert an solchen Feldern vor allem das relationale Kräfteverhältnis unter den Spieler:innen. Zur Erläuterung seines Feldbegriffs führt er die Analogie eines Spielfeldes an: Spiele verfügen über eine eigene Logik, eigene Regeln und eigene Spieleinsätze.¹⁵ Sie basieren darauf, dass alle Spieler:innen den Glauben an den Zusammenhang zwischen den Regeln, Einsätzen und Zielen des Spiels (die sog. „Illusio“¹⁶) teilen:

Es wird oft vergessen, daß Kampf die Übereinkunft der Antagonisten über das voraussetzt, was – verdrängt in den Modus der Selbstverständlichkeit und im Stande der Doxa belassen – den Kampf wert ist, das heißt über alles, was das Feld selbst ausmacht, das Spiel, die auf dem Spiel stehenden Objekte, all die Voraussetzungen, die man stillschweigend und ohne es überhaupt zu merken durch die bloße Tatsache akzeptiert, daß man spielt, sich auf das Spiel einläßt. Wer sich am Kampf beteiligt, trägt zur Reproduktion des Spiels bei, indem er dazu beiträgt, den Glauben an den Wert dessen, was in diesem Feld auf dem Spiel steht [...] zu reproduzieren. Die Neulinge müssen einen Eintrittspreis zahlen, bestehend aus der Anerkennung des Wertes des Spiels [...] sowie aus der (praktischen) Kenntnis der Prinzipien, nach denen das Spiel funktioniert.¹⁷

Nur wer also die Grundannahmen und -regeln teilt, kann an dem Spiel partizipieren. Durch die Partizipation signalisiert man ein Interesse an den feldspezifischen „Sinn- und Wertstiftungen“.¹⁸

Trotz des notwendigerweise geteilten Spielkerns können alle Teilnehmenden unterschiedliche Interessen und Strategien verfolgen. Ihr Erfolg in Relation zu anderen Spieler:innen ist maßgeblich von den gesellschaftlichen Strukturbedingungen abhängig sowie vom zur Verfügung stehenden (ökonomischen, kulturellen, sozialen, symbolischen) Kapital – dazu zählt auch der erlernte, feldspezifische Habitus, der „Spiel-Sinn“.¹⁹ Bourdieu vergleicht diese verschiedenen Kapitalformen mit verschiedenfarbigen Spieljetons, die in unterschiedlicher Gewichtung vor den beteiligten

14 Bourdieu, *Vom Gebrauch* (1998), S. 20.

15 Für eine kompakte Erläuterung der Analogie und seiner Terminologien siehe Bourdieu/Wacquant, *Reflexive Anthropologie* (1996), S. 126–128.

16 Siehe einführend zum Begriff Böning, *Art. Illusio* (2009), S. 129.

17 Bourdieu, *Soziologische Fragen* (1993), S. 109.

18 Ders., *Die Regeln* (1999), S. 278.

19 Ders., *Rede* (1992), S. 83–85. Siehe einführend zu den Begriffen: Rehbein/Saalmann, *Art. Kapital* (2009) und ders., *Art. Habitus* (2009).

Personen auf dem Tisch liegen.²⁰ Spieler:innen mit ähnlich vielen Spielsteinen, Trümpfen usw. verfügen über ähnliche Möglichkeitsräume.

Bleibt man in diesem Bild, stellen sich bezogen auf die nicht-bürgerlichen Aufführungskontexte klassischer Musik in Berlin um 1900 verschiedene Fragen: Wer waren die Spieler:innen auf diesem Feld und in welchem Kräfteverhältnis standen sie zueinander? Welches waren die gewichtigsten Trümpfe, die auf dem Feld eingesetzt wurden? Auf welche Spielregeln einigten sich die Spieler:innen implizit und wo kam es zu Reibungspunkten? Wer waren die Wortführer:innen, die „die Vollmacht“ erhielten „im Namen der Gruppe zu handeln und zu sprechen“?²¹ Welche Einsätze wurden gebracht, um entsprechende Distinktionsgewinne zu erzielen und die eigene Macht und Herrschaft zu verteidigen?

Das Fallbeispiel

Diesen Fragen soll am Beispiel von Berlin um 1900, konkret in der Zeit zwischen der Aufhebung der Sozialistengesetze 1890/91 und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, nachgegangen werden.²² In diesen etwa fünfundzwanzig Jahren, der Kernzeit der „langen Jahrhundertwende“, vollzogen sich in großen Teilen der Welt, insbesondere in den großen Metropolen, umfangreiche Modernisierungs-, Urbanisierungs-, Industrialisierungs- und Beschleunigungsprozesse.²³ Auch in Berlin wandelte sich das politische und gesellschaftliche Leben grundlegend. In einem noch kürzeren, schnelleren Prozess als beispielsweise in London oder Paris wuchs und diversifizierte sich die Stadt.²⁴ Während erst 1877 die Millionengrenze überschritten worden war, hatte sich 1906 die Einwohnerzahl mehr als verdoppelt und lag bei deutlich

20 Bourdieu/Wacquant, *Reflexive Anthropologie* (1996), S. 128–129.

21 Bourdieu, *Rede* (1992), S. 153.

22 Beide Daten stellten (nicht nur) für das kulturelle Leben der Arbeiterschaft wichtige Zäsuren dar. Erst die Aufhebung der Sozialistengesetze ermöglichte die Herausbildung eines eigenständigen Musiklebens. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs veränderte sich die Ausgangslage für solche Aktivitäten massiv. Auch das gesellschaftliche Gefüge insgesamt transformierte sich und die Unterscheidung zwischen bürgerlichen und nicht-bürgerlichen Schichten wurde noch schwieriger, sodass das Jahr 1914 einen sinnvollen Schlusspunkt darstellt. Vgl. hierzu: Schäfer, *Geschichte* (2009), S. 10–11; Molthagen, *Das Ende* (2007), S. 20. Eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen nach 1914 wäre zwar gerade im Kontext der Debatten um eine Renaissance bürgerlicher Wertvorstellungen interessant. Da es bisher aber wenig Forschungen zu dem Phänomen an sich gibt, scheint eine intensive Beleuchtung der frühen Phase gewinnbringender. Zu langfristigen Perspektiven siehe auch: Bude/Kauffmann, *Bürgerlichkeit* (2010); Budde/Conze/Rauh (Hrsg.), *Bürgertum* (2010); Müller, *Ein fehlender Neuanfang* (2010).

23 Siehe einführend: Nitschke u. a. (Hrsg.), *Jahrhundertwende* (1990); Osterhammel, *Die Verwandlung* (2010); Nolte, *Verdoppelte Modernität* (2016); Kuchenbuch, *Die Welt* (1992).

24 Niedbalski, *Die ganze Welt* (2018), S. 14–15.

über zwei Millionen Menschen.²⁵ Einen großen Anteil davon machten Zugewanderte aus dem ländlichem Umfeld aus, die in Berlin Arbeit suchten – 1910 kamen fast 63% der Bevölkerung gebürtig nicht aus Berlin.²⁶ Den größten Zuwachs erfuhren dabei die nicht-bürgerlichen Schichten, die die bevölkerungsreichste Gruppe darstellten.²⁷

Die Veranstaltungsformate, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, waren maßgeblich von diesen Transformationsprozessen beeinflusst beziehungsweise wurden durch sie erst ermöglicht. Besonders die Veränderung des politischen Gefüges, aber auch die Entstehung einer neuen Freizeit- und Vergnügungskultur spielten eine zentrale Rolle. Nach dem Fall der Sozialistengesetze befand sich die Arbeiterschaft im Aufschwung. Ähnlich wie das Bürgertum in der Mitte des 19. Jahrhunderts gewann die junge Sozialdemokratie in einem kurzen Zeitraum massiv an Bedeutung und Selbstbewusstsein.²⁸ Dem mitgliederstarken Berliner Regionalverband und der Berliner Arbeiterbewegung kamen in diesem Prozess große Bedeutung zu, denn sie bildeten eine kraftvolle Opposition zum monarchischen Staat und zur bürgerlichen Gesellschaft.²⁹ Zwar regierte nach außen hin bis 1914 der königliche Polizeipräsident und der liberale Oberbürgermeister, die große Mehrheit der Berliner stand aber dem sozialistischen Lager nahe, sodass die Arbeiterpartei die stärkste politische Kraft im „roten Berlin“ war und weite Teile des öffentlichen Diskurses dominierte.³⁰

Dieser Aufstiegsprozess hatte auch für das Musikleben wichtige Implikationen. Wenn die lange undenkbar erschienene Partizipation an politischer Macht in greifbare Nähe rückte, schien auch eine kulturelle Teilhabe möglich, mehr noch: konnte die Eroberung eines der heiligsten Güter der Bourgeoisie in den politischen Kampf einbezogen werden. Denn gerade wenn man bedenkt, dass sich Kunstmusik im Emanzipationsprozess des Bürgertums offensichtlich als wirkmächtiges Instrument erwies und musikinteressierten Bürger:innen einen Existenzraum im sich neu formierenden beziehungsweise erstarkenden Mittelstand gesichert hatte,³¹ war es durchaus auch für die junge Arbeiterbewegung naheliegend, die musikbezogenen Fortschritts- und Emanzipationsnarrative aufzugreifen und zu adaptieren. Die For-

25 Silbergleit (Hrsg.), *Statistik der Jahre 1915 bis 1919/1920* (1920), S. 3–4. Zu den Gründen für das Bevölkerungswachstum siehe Saldern, *Häuserleben* (1995), S. 41.

26 Boberg/Fichter/Gillen (Hrsg.), *Exerzierfeld* (1984), S. 243.

27 Sie machten Statistiken zufolge in Berlin etwa 60–70% aus. Vgl. Hohorst/Kocka/Ritter (Hrsg.), *Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch* (1975), S. 70–71. Zeitgenössische Untersuchungen kamen zu ähnlichen Ergebnissen. Sombart berechnete, dass die proletarischen und proletaroiden Existenzen, das „niedere Volk“/die „arbeitende Bevölkerung“ etwa 67,5% ausmachten. Sombart, *Das Proletariat* (1906), S. 7.

28 Siehe einführend dazu: Ritter/Müller-Luckner (Hrsg.), *Der Aufstieg* (1990).

29 Hertz-Eichenrode, *Parteiorganisation* (1990), S. 219.

30 Vgl. ebd., S. 220–221.

31 Siehe hierzu: Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (2006), S. 146; ders., *Unfeine Unterschiede* (2013), S. 256; Bausinger, *Populäre Kultur* (2001), S. 33.

derung nach kultureller Teilhabe schien geradezu die logische Konsequenz der politischen Veränderungen zu sein. Andererseits war die Bourgeoisie auch ein Feindbild der jungen Arbeiterschaft und die Aneignung eines ihrer Kerngüter anstelle der Förderung einer eigenen Arbeiterkultur musste in der politisierten Zeit während des Klassenkampfes gut begründet werden. Ob als Vor- oder Feindbild – das florierende bürgerliche Konzertleben mit seinen Abonnementkonzertreihen, Konzertagenturen und ungeschriebenen Verhaltensregeln, das nach einem langen Entstehungsprozess spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in dieser Form existierte,³² bildete einen Bezugspunkt für all die Aktivitäten, die im Zentrum dieser Arbeit stehen. Mit ihm mussten sie sich messen, mit ihm wurden sie verglichen.

Viele der Formate, die in dieser Arbeit untersucht werden sollen, wurden erst mit Beginn des Untersuchungszeitraums überhaupt möglich. Denn erst nachdem das seit 1878 gültige „Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie“, das sozialdemokratische Vereine, Versammlungen und Publikationen weitgehend unmöglich gemacht hatte, 1890/91 aufgehoben worden war, konnten der Arbeiterbewegung nahestehende Kulturinitiativen gedeihen.³³ Die *Freien Volksbühnen* und die *Arbeiter-Bildungsschule Berlin* wurden gegründet und auch die Arbeitersängerbewegung nahm rasch Fahrt auf. Volkstheater, Kultur- und Sportvereine hatten freie Bahn und erlebten einen regelrechten Boom. Der Aufschwung der Arbeiterkulturbewegung spornte wiederum auch bürgerliche Akteur:innen an, das Feld der Volksbildung nicht sozialdemokratischen Strömungen zu überlassen, sondern selber Volksbildungsangebote zu entwickeln. So entstanden binnen weniger Jahrzehnte zahlreiche neue Veranstaltungsformate und kulturelle Praktiken.

Diese niedrigpreisigen Veranstaltungen bildeten einen ganz neuen Markt. Auch Arbeitervereine richteten nun musikalische Sonntagsvergnügungen, Bildungsabende und Konzerte anlässlich von Stiftungsfesten oder Feiertagen aus. Zwar gab es auch weiterhin Polizeischikanen und Einschränkungen für politisch Linke, doch die Strukturbedingungen waren völlig andere als noch wenige Jahre zuvor.³⁴ Diese Entwicklungen waren eingebettet in einen Aufschwung und eine Diversifizierung des Vergnügungsbetriebs insgesamt. Die Gartenlokale, Tanzsäle, Konzerthäuser, Theater, Varietés, Kinos, Vergnügungsparks und Kneipen Berlins trugen maßgeblich zum Lebensgefühl der Stadtbevölkerung und zur Außenwirkung der Stadt bei.³⁵

32 Sven Oliver Müller und William Weber datieren das Ende des „großen Transformationsprozesses“ im Jahr 1860 beziehungsweise 1875. Müller, *Das Publikum* (2014), S. 217; Weber, *The Great Transformation* (2008), S. 5.

33 Vgl. hierzu ausführlicher Kap. 2.1.3.

34 Hertz-Eichenrode, *Parteiorganisation* (1990), S. 221–222 sowie zahlreiche konkrete Beispiele in Kap. 2.

35 Zur Vergnügungskultur vgl. Morat, *Weltstadtvergnügen* (2016). Morat argumentiert, dass der Vergnügungsbetrieb insgesamt maßgeblich zur „inneren Urbanisierung“ der Stadtbevölkerung beigetragen hat, vgl. ders., *Einleitung* (2016), S. 10.

Aus der nachständischen Vergnügungskultur wurde mit der Zeit ein Vergnügungsmarkt, das heißt, sie stand grundsätzlich allen offen, die sie sich leisten konnten.³⁶ Dass es in der Arbeiterschaft ein immer größeres Bewusstsein für ein Recht auf Freizeit gab und auf politischer Ebene gefordert wurde, die Arbeitszeit zu verkürzen und genauer zu definieren, hat sicher auch mit den immer größeren Möglichkeiten der Unterhaltungskultur zu tun.³⁷

Um die Facetten des nicht-bürgerlichen Musiklebens (inklusive der Veränderungen des Kräfteverhältnisses im Distinktionskampf durch das Hinzukommen von nicht-bürgerlichen Schichten auf der Spielfläche) zu erfassen, müssen ganz grundlegende Fragen erörtert werden: Warum war es für Arbeiter:innen und Kleinbürger:innen überhaupt attraktiv, Konzerte zu besuchen oder eigene Veranstaltungsformate zu etablieren? Warum investierten Bürger:innen Zeit und finanzielle Mittel, um Konzertreihen zu etablieren? Wie kompensierten Arbeiter:innen die möglichen Nachteile durch geringeres finanzielles oder kulturelles Kapital? Bevor der konkrete Zugriff und Aufbau der Arbeit sowie die Quellen näher beschrieben werden sollen, ist es sinnvoll, zwei grundlegende Begriffe näher zu erläutern: die sog. Kunstmusik und ihre Geschichte (als Bourdieu'sche „Illusio“) und das dichotomische Konzept einer Scheidung von bürgerlichen und nicht-bürgerlichen Schichten (das Kräfteverhältnis auf dem Spielfeld).

Begriffe und Korpus

Konstituierend für die Aufführungsformate, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, war die stille Übereinkunft über die Existenz zweier Dichotomien: *erstens* die Annahme, dass es verschiedene Arten von Musik – Kunstmusik und Nicht-Kunstmusik – gab und dass sich Kunstmusik durch bestimmte positive Charakteristika von anderer Musik abhob, und *zweitens* die Annahme, dass es eine Scheidung der Gesellschaft in verschiedene Klassen – in Bürger:innen und Nicht-Bürger:innen – gab und dass diese Klassenzugehörigkeit den Zugang zu Musik im wörtlichen oder übertragenen Sinne beeinflusste. Beide Scheidungen, so möchte ich argumentieren, prägten die Aufführungspraktiken und Diskurse um 1900 maßgeblich. Beide Begriffspaare beziehungsweise Dichotomien sind aber auch aus heutiger Sicht normativ und wurden daher zu Recht im wissenschaftlichen Diskurs immer wieder kritisiert. Die vorliegende Arbeit steht deshalb vor der Herausforderung, einerseits die dichotomischen Systematisierungsmodelle als historische Realitäten anzuerkennen und der Analyse zugrunde zu legen, andererseits die ideologischen Wurzeln und die Problematik dieser Konzepte offenzulegen. Deshalb sollen zunächst das

36 Morat, *Einleitung* (2016), S. 14; Giesbrecht-Schutte, *Zum Stand* (2001), S. 117–118.

37 Ritter/Tenfelde, *Arbeiter* (1992), S. 370.

Konzept Kunstmusik und im Anschluss zeitgenössische Klassenbegriffe in der hier gebotenen Knappheit historisch eingeordnet werden, jeweils gefolgt von einer Erläuterung der Arbeitsdefinition der Begriffe, die zur Eingrenzung des Quellenkorpus notwendig war.

Kunstmusik

Operiert man mit Begriffen wie „Klassische Musik“ oder „Kunstmusik“, ist es sinnvoll, sich zunächst grundlegend klarzumachen, dass diese Termini um 1900 ebensowenig wie heute musikalische Genres auf der Grundlage von kompositorischen Merkmalen bezeichneten. Sie waren vielmehr diskursive Konstrukte, die auf normativen Wertzuschreibungen basierten. Daher sucht man in historischen Quellen um 1900 vergeblich nach objektiven Kriterien, anhand derer damals entschieden wurde, was Musik zu *Kunstmusik* machte.³⁸ Denn spätestens seit dem 19. Jahrhundert waren es nicht rationale oder empirische Entscheidungskriterien, sondern implizite Normen und Privaturteile von Autoritäten, die über den Kunstcharakter von Musik entschieden.³⁹ Legitimiert durch Bildung und die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht, erklärte ein kleiner Kreis von Menschen, unter anderem mittels linearer, eurozentristischer Fortschrittsgeschichten der Musik, welche Musik *Kunstmusik* war.

Es ist ein Charakteristikum von solchen normativen Konzepten, dass die ideologischen Vorannahmen nirgends klar definiert, sondern nur implizit mit dem Gegenstand verknüpft werden.⁴⁰ Um ein konkretes Beispiel zu geben: In einer Dissertation aus dem Jahr 1882 wurde das ambitionierte Forschungsvorhaben verfolgt, das „leitende Naturgesetz“ der *Kunstmusik* offenzulegen, „welches alles erklärt.“⁴¹ Im Zuge dessen wurden zwar einige Charakteristika der *Kunstmusik* genannt, beispielsweise, dass sie „verstanden werden“ müsse (Bildungsideologie) und nur bei „entwickelteren Völkern“ zu finden sei (Fortschrittsideologie), – eine Definition, was mit dem Begriff genau gemeint sei, wurde aber nicht für nötig erachtet.⁴²

38 Es ist deshalb wenig verwunderlich, dass die einschlägigen Musiklexika der Zeit keinen Eintrag zum Begriff aufwiesen. In *Meyer's Konversationslexikon* gab es lediglich den allgemeineren [Autorenkollektiv des Verlags des Bibliographischen Instituts], *Art. Musik* (1888), ebenso im *Brockhaus-Konversationslexikon* im [Autorenkollektiv F. A. Brockhaus], *Art. Musik* (1895). Auch das *Musik-Lexikon* von Riemann (1894) verzeichnet keinen separaten Eintrag zu dem Begriff. Trotzdem sind sie implizit in hohem Maße von dem Konzept geprägt.

39 Zur Geschichte der Werturteilsproblematik vgl. Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (2006), S. 25–48.

40 Ebd., S. 482.

41 Krisper, *Die Musiksysteme* (1882), S. 23.

42 Ebd., S. 23–24.

Statt handfester musikalischer Kriterien – wie auch immer diese aussehen könnten – waren es eher allgemeinere und schwerer greifbare Wertideale, mit denen Kunstmusik seit dem 18. und 19. Jahrhundert charakterisiert wurde: „Wahrheit“ und „Tiefe“, „Richtigkeit“ und „Reinheit“, „Innerlichkeit“ und „Ernsthaftigkeit“, „Vergeistigung“ und „moralische Überlegenheit“, „Schönheit“ und „Universalität“.⁴³ Diese Attribute sollten nicht nur die Musik selbst, sondern auch ihre Wirkung beschreiben. Der Kunstmusik wurde die Fähigkeit zugesprochen, durch ihren „edlen Charakter“ selbst veredelnd auf ihre Hörer:innen zu wirken und (christliche) Tugenden zu vermitteln.⁴⁴ Die Autoritäten überhöhten die Kunstmusik dabei derart, dass sie allen anderen Künsten überlegen schien. Dadurch konnte sie auch zum Sinnbild für die politischen und weltanschaulichen Ambitionen des jungen Bürgertums insgesamt werden.⁴⁵

Um diese Aufwertung plausibel zu machen, wurde auf ein dichotomisches Denkmodell zurückgegriffen. Denn wenn man behaupten wollte, dass es eine gute, wahre und richtige Musik gab, lag es nahe, dass es auch eine deutlich weniger gute, wahre und richtige Musik geben musste. Diese Scheidung von zweierlei Arten Musik nahm viel Raum in den musikästhetischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts ein und wurde sogar als ihr „Kern“ und ihr „Einheitsmoment“ beschrieben.⁴⁶ Bernd Sponheuer hat die Hintergründe für die Genese dieser Scheidung von Musik in „Kunst“ und „Nicht-Kunst“ herausgearbeitet. Ihm zufolge bewirkte

die Abgrenzung des Anstoßerregenden [...] im selben Zuge, die Aufwertung des solcherart bereinigten Restbestandes. Der Grundmechanismus der Dichotomisierung kann als ein zirkulärer Prozeß der Ein- und Ausgrenzung beschrieben werden, in dem mit der Abspaltung bestimmter Teilbereiche der Musik als Kunst die abwertende Ausgrenzung aller übrigen vollzogen wird; zugleich verfestigt sich die einmal in Gang gesetzte Polarisierung in einem verhängnisvollen Zusammenspiel beider Gegenbereiche, die sich wechselseitig ihre abgespaltene Identität bestätigen.⁴⁷

Indem man bestimmten Musiken also ihren Wert absprach, wertete man die Kunstmusik im gleichen Zug auf.⁴⁸

43 Frank Hentschel hat zu jedem dieser Attribute zahlreiche Quellen in Musikgeschichten des 18. und 19. Jahrhunderts angeführt, die dank des ausführlichen Registers leicht zu finden sind: Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (2006), S. 523–533. Siehe auch Denise von Glahn/Michael Broyles, *Art. Art music*, in: Grove Music Online, 26. November 2013, URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2227279> (besucht am 03.08.2022).

44 Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (2006), S. 427–485.

45 Ebd., S. 67–70, 85–87, 158–331.

46 Ebd., S. 30; Sponheuer, *Musik* (1987), S. 74.

47 Ebd., S. 129.

48 Wie Wietschorke gezeigt hat, blieb diese dichotomische Argumentationsstrategie noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirkmächtig und prägte nicht nur das Feld der Musik. Vielmehr wurde