



Claudius Torp

KLAVIERWELTEN

*Aufstieg und Verwandlung
einer europäischen Kultur, 1830–1940*



campus

Klavierwelten

Claudius Torp, PD Dr. phil., vertrat von 2019 bis 2021 die Professur für Kulturgeschichte der Moderne an der Bauhaus-Universität Weimar.

Claudius Torp

Klavierwelten

Aufstieg und Verwandlung einer europäischen Kultur,
1830–1940

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und der Bauhaus-Universität Weimar

In Erinnerung an Reimer Torp (1936–2007)

ISBN 978-3-593-51496-3 Print

ISBN 978-3-593-45076-6 E-Book (PDF)

ISBN 978-3-593-45101-5 E-Book (EPUB)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Copyright © 2022 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlagmotiv: Junge japanische Klavierspielerin im Kimono (1936) © MeijiShowa/Alamy Stock Photo

Satz: le-tex transpect-typesetter, Leipzig

Gesetzt aus der Alegreya

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Beltz Grafische Betriebe ist ein klimaneutrales Unternehmen (ID 15985-2104-1001).

Printed in Germany

www.campus.de

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: Eine musikalische Globalgeschichte	11
I. Die Genese der europäischen Klavierkultur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts	49
II. Die globale kulturelle Ökonomie des Klaviers: Ströme und Grenzen 1850–1930	77
III. Zivilisierungsmission und Kosmopolitismus: Akteure und Milieus der transkulturellen Verflechtung	119
1. Die Tropikalisierung des Klaviers	125
2. Konflikt und Kooperation in der Missionsmusik	139
3. Die Globalisierung des pianistischen Prüfungswesens	155
IV. Kontinuität und Wandel der amerikanischen Klavierkultur	179
1. Entfaltung und Krise der etablierten Klavierkultur, 1850–1914 .	185
2. Der amerikanische Westen und die Kreativität der Außenseiter: Ragtime, Indianismus und Avantgarde, 1890–1930	222
V. Das Klavier in den Musikkulturen Südafrikas	251
1. Die Selbstsegregation der britischen Kolonialgesellschaft	253
2. Zwischen Schule und »shebeen«: Musikalische Räume und schwarzer Kosmopolitismus	279
VI. Politik – Gesellschaft – Musik: Wellen der Klavierrezeption in Japan	319
1. Weltbürgertum in nationalistischer Absicht: Musikpolitik in der Meiji-Ära, 1868–1912	320

2. Die zweite Welle: Das Klavier und die Mittelschicht der Taishō-Zeit, 1912–1926	333
3. Stilistischer Kontrapunkt: Klaviermusik in der japanischen Moderne bis 1940	347
Schluss: Klavier und Kosmopolitismus	373
Abkürzungen	385
Abbildungen	387
Tabellen	389
Quellen und Literatur	391
1. Archivquellen	391
2. Zeitungen und Zeitschriften	392
3. Gedruckte Quellen und Literatur	394
4. Internetseiten	428
Personenregister	431

Vorwort

Die Idee zu diesem Buch kam mir während eines Aufenthalts als Max Weber Fellow am European University Institute in Florenz. Ich hatte mich bis dahin überwiegend mit deutscher Geschichte befasst, und es erschien mir reizvoll, mit Hilfe des Klaviers einen Blick über den Tellerrand zu werfen. Wie konnte ein Instrument mit einem so vollkommen lokalen Ursprung – Bartolomeo Cristofori hatte das *gravicembalo col piano e forte* um 1700 in Diensten der Medici in seiner florentinischen Werkstatt erfunden –, später eine so globale und doch wechselvolle Karriere erleben? Ich hatte Glück, dass ich mit dieser Idee nicht nur auf Kopfschütteln, sondern mitunter auch auf echtes Interesse stieß. Letzteres gilt insbesondere für Winfried Speitkamp, der mich in Kassel über lange Zeit als Assistent beschäftigte und mir dabei das Vertrauen, die Freiräume und Unterstützung gewährte, die für ein Habilitationsvorhaben unverzichtbar sind. Dafür wie später für die Möglichkeit, seine Professur für Kulturgeschichte der Moderne an der Bauhaus-Universität Weimar von 2019 bis 2021 zu vertreten, möchte ich ihm großen Dank aussprechen.

Damit sind bereits zwei der Institutionen benannt, die zum unwahrscheinlichen Gelingen meines Projekts am meisten beigetragen haben. An der Universität Kassel habe ich einen Kollegenkreis gefunden, der menschlich wie intellektuell nichts zu wünschen übrig ließ. Für eine wunderbare Zusammenarbeit danke ich insbesondere Sonja Dinter, Jörg Requate, Sarah Stein und Stephanie Zehnle. Besonderer Dank gilt darüber hinaus Hubertus Büschel für die Begutachtung der Arbeit sowie seine wertvolle Unterstützung im Habilitationsverfahren. Nicht zu vergessen sind auch meine engagierten Hilfskräfte Falk Ruttloh und Katharina Fergen für ihre unermüdliche Hilfe bei der Recherche sowie die vielen interessierten Studierenden, die sich mit bisweilen »exotischen« Themen aus der globalen Musikgeschichte herumzuschlagen hatten. Ich behalte den Austausch mit ihnen in bester Erinnerung. Den Weimarer Kolleginnen und Kollegen wiederum danke ich nicht nur für die Möglichkeit, meine Arbeit unter

den erschwerten Bedingungen der Corona-Pandemie zum Abschluss zu bringen, sondern auch für die neuen interdisziplinären Anregungen, die ich in einem von Architekten, Urbanisten, Medienwissenschaftlern und Künstlern bevölkerten Umfeld empfangen habe. Den Teilnehmern des internationalen Symposiums »The Musical Fabric of Globalization«, das ich an der Bauhaus-Universität veranstaltet habe, möchte ich für ihre Diskussionsbereitschaft und musikwissenschaftliche Expertise danken, von der ich bei der Fertigstellung des Manuskripts sehr profitiert habe.

Die dritte Einrichtung, ohne die dieses Buch nicht hätte entstehen können, ist die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die mich drei Jahre lang im Rahmen einer an der Universität Kassel angesiedelten eigenen Stelle gefördert hat. Viele der wissenschaftlichen Kooperationen und Forschungsreisen zu Archiven und Bibliotheken – darunter längere Aufenthalte in Berlin, London, New York und Kapstadt – wären ohne diese großzügige Finanzierung kaum realisierbar gewesen. Auch ein Reisestipendium der Max Weber Stiftung, das mir einen Aufenthalt am Deutschen Historischen Institut in London ermöglichte, gehört in diesen Zusammenhang einer optimalen Forschungsförderung.

Auf dem Weg vom ersten Konzeptpapier bis zum fertigen Buch hat diese Arbeit vom Austausch mit Menschen profitiert, deren höchst unterschiedliche Wissensbestände und Ideen mein eigenes Denken beeinflusst haben. Dass ich frühzeitig Gelegenheit hatte, den Rat von James Parakilas und Celia Applegate einzuholen und mit Jürgen Osterhammel und Philip V. Bohlman über das Projekt zu diskutieren, hat sich mit Blick auf die Konzeptionierung der Studie als äußerst fruchtbar erwiesen. Sodann bekam ich immer wieder die Chance, Teile meiner Arbeit in zahlreichen Kolloquien und auf Tagungen vorzustellen und zu diskutieren. Mein Dank geht daher unter anderem an Hartmut Berghoff (Göttingen), Jan-Otmar Hesse (Bayreuth), Christian Kleinschmidt (Marburg), Jörn Leonhard (Freiburg), Thomas Mergel (HU Berlin), Sven Oliver Müller (damals Max-Planck-Institut für Bildungsforschung Berlin) und Werner Plumpe (Frankfurt). Auch die Konferenzen, welche die *German Studies Association* in Washington, D.C., die *American Historical Association* in New York City und das *European Network in Universal and Global History* in Paris veranstalteten, gaben mir die Möglichkeit, von der Kritik der *scientific community* zu profitieren.

Ein besonderer Dank geht darüber hinaus an Takenaka Toru und Markus Böggemann, die das ganze Manuskript gelesen und mich vor manchen Schnitzern bewahrt haben. Ebenso kluge und glänzend informierte Beob-

achtungen steuerten Martin Remppe, der auch einen Teil der Arbeit kommentiert hat, sowie Harry Liebersohn bei. Unsere gemeinsame Zusammenarbeit habe ich über die Jahre außerordentlich geschätzt. Mit seinem Scharfsinn und unerschütterlichen Humor hat mich schließlich mein Bruder Cornelius Torp von Anfang an begleitet und den gesamten Text einer kritischen Prüfung unterzogen. Ohne sein Vorbild und seine Hilfe wäre wohl keines meiner Bücher je zustande gekommen.

Für die Bereitschaft, aus dem Manuskript, das dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Universität Kassel im Januar 2021 als Habilitationsschrift vorlag, so zügig eine Monographie zu machen, danke ich dem Campus-Verlag und seinem wunderbaren Lektor Jürgen Hotz. Sein früh geäußertes Interesse an meinem Thema – als wir uns vor Jahren auf einer Konferenz in Paris trafen – sowie die sorgsame Betreuung bei der Drucklegung waren für mich ein Glücksfall. Die finanzielle Förderung der Publikation hat schließlich die Deutsche Forschungsgemeinschaft einerseits und die Bauhaus-Universität Weimar andererseits ermöglicht.

Auf Familie und Freunde konnte ich in all den Jahren immer zählen. Ich danke daher zunächst meiner Mutter Edith für das Fundament aus Liebe und Beistand, aber auch meinen Schwiegereltern Kirsten und Erich Spiegel sowie den vielen Bielefelder Freunden, insbesondere Boris Ender und David L. Marshall (jetzt Pittsburgh). Den größten Dank schulde ich freilich meiner Frau Anna Spiegel für ihre bedingungslose Unterstützung (und ihr hermeneutisches Gespür!) sowie unseren Kindern Ivo und Matilda für ihre unfassbare Lebensenergie. Meinem Vater Reimer, der früher einmal in der Notenabteilung von Steinway & Sons in Hamburg gearbeitet und mir so viele musikalische Inspirationen vermittelt hat, ist dieses Buch in liebevoller Erinnerung gewidmet.

Claudius Torp

Bielefeld, Oktober 2021

Einleitung: Eine musikalische Globalgeschichte

Im südchinesischen Meer liegt die kleine Insel Gulangyu. Nach der erzwungenen Öffnung des ihr gegenüberliegenden Handelshafens Xiamen im Jahr 1843 wurde sie zum Stützpunkt für europäische Händler, Missionare und Kolonisten. Einige von ihnen brachten zu ihrem privaten Vergnügen Klaviere mit, manche erteilten Musikunterricht. Als sich die Insel zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Seebad für Westler und aus dem Ausland zurückgekehrte reiche Chinesen entwickelte, begannen diese, ihre in einem eklektischen, chinesisch-westlichen Stil errichteten Häuser mit Klavieren auszustatten. Die maoistische Kulturrevolution versuchte zwar später, westliche Musik und Instrumente aus China per Verbot und Enteignung zu vertreiben, in der jüngeren Vergangenheit wurde jedoch die Tradition der Aneignung wiederhergestellt, und der Kampf um das kulturelle Gedächtnis scheint vorerst entschieden. Die UNESCO nahm die Insel 2017 zum Erhalt des hybriden Amoy Deco Style in die Welterbeliste auf, und Gulangyu präsentiert sich selbst stolz als »Klavierinsel«. Nirgendwo in China sei die Zahl der Klaviere pro Kopf größer, und gegenwärtig stammten rund zweihundert international tätige Pianisten von dem kaum zwei Quadratkilometer großen Eiland. Das Klaviermuseum von Gulangyu erinnert mit seinen wertvollen historischen Instrumenten an die lange Geschichte des europäisch-asiatischen Kulturtransfers.¹

Warum sind die globalisierten Klaviere von Gulangyu von historischem Interesse? Sind sie nicht nur eine Arabeske in der Geschichte des westlichen Imperialismus, bloße Anhängsel kolonialer Herrschaft? Kann eine Erinnerungskultur oder eine Abhandlung wie die hier vorliegende, die sich mit solchen von Europa aus in alle Welt gelangten Instrumenten beschäftigt, nicht

¹ Vgl. die ARTE-Dokumentation »Gulangyu: Die Klavierinsel«, Regie: Fabrice Michelin, in der Reihe »Stadt – Land – Kunst«, 12.2.2020. Die UNESCO-Begründung unter: <http://whc.unesco.org/en/decisions/6888>. Zur Selbstdarstellung der Insel: <https://kulangsuiland.org>. Zur Geschichte des Klaviers in China vgl. Richard C. Kraus, *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*, New York 1989.

lediglich von einer unaufhaltsamen Europäisierung erzählen? In einem derart diffusionistischen Narrativ würden dann längst verabschiedete Deutungen wie die der Durchsetzung einer einzigen, westlich geprägten Moderne und selbst die Hoffnung auf eine Universalsprache der Musik eine Wiederauferstehung erleben. Aber ist Gulangyu überhaupt mehr als eine Insel? Wie sah es in anderen Teilen der Welt aus, wenn im 19. Jahrhundert immer öfter der Ton eines Klaviers erklang? Und vor allem: Was hörten jene außereuropäischen Musiker, Musikstudenten und Käufer,² wenn sie sich selbst ans Klavier setzten: etwas modernes, europäisches, bürgerliches, christliches, eigenes – oder eine Mischung aus all dem? War Klaviermusik für sie öffentliches Spektakel und Leistungsschau oder eher ein Archiv des europäischen Kanons, oder hörten sie darin gar ihre innere Stimme?

Eine Globalgeschichte des Klaviers, wie sie hier versucht wird, befasst sich mit solchen Fragen, um mehr darüber zu erfahren, wie sich europäische Kultur einerseits verbreitete und andererseits in den verschiedenen Kontexten ihrer Globalisierung verwandelte. Eine europäische Klavierkultur im Spannungsfeld von kultureller Besonderheit und globaler Resonanz zu beleuchten ist daher das eigentliche Thema dieser Untersuchung.³ Auf der einen Seite entfaltete die europäische Kunstmusik erhebliche kosmopolitische Anziehungskraft, und der Handel mit Tasteninstrumenten nahm globale Dimensionen an. Auf der anderen Seite war das Klavier sehr ungleichmäßig über den Globus verteilt. Vor allem unterschied sich die kulturelle und soziale Rolle, die es spielte, nach dem jeweiligen Kontext seiner Aneignung. Die Arbeit zeichnet daher nicht nur die globale Topographie des Musiktransfers anhand der zentralen Institutionen des Instrumentenhandels, der Missionen und Konservatorien nach, sie untersucht auch ein

2 Diese Arbeit verwendet das generische Maskulinum, weil es dazu in puncto Lesbarkeit und Präzision keine Alternative gibt. Vgl. Josef Bayer u.a., *Die deutsche Sprache und ihre Geschlechter. Eine Dokumentation*, hg. von Jessica Ammer, Paderborn 2019.

3 Zu einer solchen Perspektive vgl. besonders Jürgen Osterhammel, Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38. 2012, S. 86–132, hier: S. 88. Musikwissenschaftliche Entwürfe einer globalen Verflechtungsgeschichte der Musik bei Nicholas Cook, Western Music as World Music, in: Philip V. Bohlman (Hg.), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge 2013, S. 75–99; Martin Stokes, Notes and Queries on »Global Music History«, in: Reinhard Strohm (Hg.), *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*, Abingdon 2018, S. 3–17; Tobias Janz u. Chien-Chang Yang, Introduction: Musicology, Musical Modernity, and the Challenges of Entangled History, in: dies. (Hg.), *Decentering Musical Modernity: Perspectives on East Asian and European Music History*, Bielefeld 2019, S. 9–40. Weniger anschlussfähig erscheinen dagegen Bob W. White (Hg.), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, IN, 2012; Daniel Siebert, *Musik im Zeitalter der Globalisierung. Prozesse, Perspektiven, Stile*, Bielefeld 2015.

weites Spektrum musikalischer Kontaktzonen, indem sie die Bedeutung des Klaviers in den USA, Südafrika und Japan in Fallstudien analysiert.⁴

Zunächst gilt es aber zu verstehen, warum sich das Klavier in hervorragender Weise eignet, um eine musikalische Verflechtungsgeschichte zu schreiben und warum der Fokus dabei zugleich weniger auf dem Klavier selbst als vielmehr der Klavierkultur ruht. Darüber hinaus ist zu betonen, dass diese Klavierkultur genealogisch betrachtet nicht eine westliche, sondern europäische gewesen ist, und weil bereits ihr Transfer nach Nordamerika eine grundlegende Transformation nach sich zog, ist die Geschichte ihrer Globalisierung nicht mit dem Begriff einer uniformen Verwestlichung zu fassen. Schließlich soll darüber nachgedacht werden, wie Musik zur Strukturierung von Räumen und Zeiträumen beigetragen hat. Instrumentenbauer, Virtuosen und außereuropäische Eliten waren im 19. Jahrhundert bemerkenswert mobil und schufen Netzwerke von ganz unterschiedlicher Reichweite. In manchen Ländern – darunter den hier behandelten – haben sich diese Austauschbeziehungen besonders folgenreich verdichtet. Die Welten, die das Klavier bis 1940 geschaffen hatte, unterschieden sich jedenfalls erheblich von denjenigen, in denen es ein Jahrhundert zuvor erklang, und sind doch ohne sie nicht zu verstehen.

Klavier

Im Jahr 1896 erläuterte der New Yorker Musikkritiker Henry Krehbiel einem wachsenden Laienpublikum mit Interesse an europäischer Kunstmusik, dass das Klavier nicht irgendein Instrument, sondern ob seiner vielfältigen Verwendbarkeit »das universellste, nützlichste und notwendigste aller Musikinstrumente« sei.⁵ In jedem bürgerlichen Haushalt, erinnerte Krehbiel, sei es das »sichtbare Zeichen der Kultur«, ein »unverzichtbarer Begleiter« zudem für Komponisten und Lehrer und trete zwischen verschiedenen Arten von Musik als »Vermittler« auf. Ob Dirigent, Chorleiter oder Operndirektor: Allen diene das Klavier als Übungs- und Begleitwerkzeug zur imaginären Vergegenwärtigung unterschiedlicher Stimmen und Klangfar-

4 Zum Begriff der Kontaktzone und zur Rolle kultureller Vermittler vgl. Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York 1992, S. 6 f.; Emily S. Rosenberg, Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt, in: Akira Iriye u. Jürgen Osterhammel (Hg.), *Geschichte der Welt. 1870–1945: Weltmärkte und Weltkriege*, München 2012, S. 815–998, hier: S. 815–824.

5 Henry E. Krehbiel, *How to Listen to Music. Hints and Suggestions to Untaught Lovers of the Art* (1896), New York 1908¹⁴, S. 154–167, Zitate: S. 157 f. Eine ganz ähnliche Beschreibung bei Oscar Bie, Das Klavier, in: *Der Kunstwart* 8. 1894/95, H. 13, S. 193–195.

ben. Es fungierte zudem wie kein zweites als Übersetzungsinstrument für andere musikalische Stoffe. Das wusste nicht nur der Berufsmusiker, der dadurch »in seinem Studierzimmer mit der gesamten Welt der Musik und ihren Heroen kommunizieren« konnte, sondern auch die Dilettantin, der es eine Vielzahl von Bearbeitungen ermöglichte, die beliebtesten Passagen aus den großen Opern- und Orchesterwerken auf dem heimischen Klavier zu intonieren. Als Medium der Distinktion und Subjektivierung in der Kultur des Bürgertums, als Begleitinstrument für den privaten wie öffentlichen Gesangsvortrag, als Werkzeug für Komposition und Transkription und natürlich als Soloinstrument und Geburtshelfer des Virtuositums: Das Klavier war von einzigartiger Versatilität.

Diese Eigenschaft war auch der Grund, warum es nicht zurückbleiben konnte, als immer größere Scharen von Europäern sich im Zuge von Migration und Kolonialismus über den Globus verteilten. Zur Bewahrung der eigenen Identität in der Fremde bot es sich geradezu an, denn im Verein mit einer Flut von Noten, die die boomenden Musikverlage verbreiteten, stellte das Klavier eine Art transportables Archiv der europäischen Musik dar. Seine Beweglichkeit nahm seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aus zwei technologischen Gründen zu. Zum einen sorgte die Verkehrsrevolution durch Dampfschiff und Eisenbahn für sinkende Transportkosten und erleichterte die Überwindung weiter Entfernungen. Zum anderen machte der 1825 patentierte, aber erst von Steinway in wegweisenden Modellen verwendete Gusseisenrahmen, den deutsche Firmen wie Bechstein und Blüthner rasch übernahmen – alle drei im »*annus mirabilis*«⁶ der Klavierbaugeschichte 1853 gegründet – das Klavier unempfindlicher gegenüber äußeren Einflüssen. Seine Gestalt als ein mit großem Tonumfang und Klangvolumen ausgestattetes »household orchestra« hatte das Instrument aber bereits in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durch eine Reihe bautechnischer Innovationen gewonnen. In den 1830er Jahren begann dann mit der Durchsetzung des vertikal konstruierten und günstigeren Pianinos, dessen Erscheinungsbild unserem heutigen Klavier entspricht, der lange Prozess seiner »Demokratisierung«, der in den beiden Jahrzehnten vor dem

6 Cyril Ehrlich, *The Piano. A History*, 2. überarb. Aufl., Oxford 1990, S. 27. Ehrlichs Studie ist noch heute das Standardwerk zur Wirtschafts- und Technikgeschichte des Klaviers. Vgl. aber auch Edwin M. Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos. A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, Stanford 1982; Edwin M. Ripin u.a., »Pianoforte«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hg. von Stanley Sadie, Oxford 2001 (ab jetzt: New Grove 2001), Bd. 19, S. 655–695; Hubert Henkel, »Klavier«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel 2001 (ab jetzt: MGG 2001), Bd. 5, S. 283–314.

Ersten Weltkrieg seinen Höhepunkt erreichte. Allein im Jahr 1911 verkauften die auf dem Weltmarkt führenden deutschen Unternehmen jeweils siebzehntausend Instrumente nach Großbritannien und Australien sowie jeweils viereinhalbtausend in den europäischen Teil Russlands sowie nach Argentinien.⁷ Das einst einer schmalen Elite vorbehaltene Pianoforte war mit Hilfe von maschineller Produktion, Arbeitsteilung und Welthandel zu einem Exportartikel geworden.

Zugleich waren den versatilen und expansiven Qualitäten des Klaviers Grenzen gesetzt. In seiner ganzen Dinglichkeit widersetzte es sich dem Transport: Durch den seit den 1860er Jahren sich durchsetzenden Eisenrahmen war es zwar robuster, aber auch schwerer geworden. Eisenbahn und Dampfschiff änderten nichts daran, dass Pferdewagen und Träger ein rund zweihundert Kilogramm schweres Ungetüm zu den Musikalienhändlern und Kunden befördern mussten. Auch wenn es nun länger die Stimmung hielt, blieb es anfällig bei Veränderungen der Luftfeuchtigkeit, und um es zu stimmen, brauchte es einen Fachmann. Die überaus komplexe Konstruktion⁸ – man denke an die Behandlung der Hölzer, die Elfenbeintasten, die Repetitionsmechanik, die mit Filz umwickelten Hammerköpfe oder die über Kreuz bezogenen und mit Kupfer umsponnenen Stahlsaiten – sorgte zudem dafür, dass das aus mehreren tausend Einzelteilen bestehende Instrument sich jenseits der etablierten Produktionszentren nicht ohne weiteres kopieren ließ. Und schließlich blieb das Klavier wegen der unverzichtbaren Rolle, die handwerkliches Know-how und Material spielten, eine kostspielige Anschaffung, auch wenn Massenproduktion und Ratenkauf es langfristig erschwinglicher machten. Als Käufer kamen daher einstweilen nur solche Gruppen in Frage, die man in Europa sowie den neoeuropäischen Siedlergesellschaften als Mittelschichten, in anderen Teilen der Welt als einheimische Eliten klassifizieren muss.

Der globalen Verbreitung des Klaviers stand aber noch eine andere seiner Eigenschaften entgegen. Durch Stimmung und Tastatur war es darauf festgelegt, die zwölf Halbtöne innerhalb einer Oktave zu Gehör zu bringen, aus denen die diatonischen und chromatischen Skalen des europäischen Tonsystems bestehen. Sogenannte mikrotonale Klänge, die den meisten musikalischen Laien im Westen noch nicht einmal bewusst, für einige außereuropäische Musiksprachen jedoch konstitutiv sind, lassen sich auf dem Klavier

⁷ Siehe Kapitel II, Abb. 5 u. 6.

⁸ Für einen knappen Überblick hierzu vgl. Christoph Kammertöns, *Das Klavier. Instrument und Musik*, München 2013, S. 10–29.

nicht erzeugen. Mochte es auch frühzeitig in die arabische Welt und nach Britisch-Indien gelangen, weder die Vierteltöne der persischen *Radifs* und *Dastgah-s* mit ihren 24 Tonstufen noch die der nordindischen *ragas*, die aus 22 *shrutis* bestanden, konnte man damit spielen. Für die Musikpraxis ebenso wichtig war der Umstand, dass das Piano in Intonation und Timbre in keiner Weise den Instrumenten ähnelte, die für diese Musiktraditionen charakteristisch waren.⁹ Die Beschränkungen, die sich daraus ergaben, dass das Klavier durch seine Konstruktion kulturell codiert blieb und – anders als bei Streich- und Blasinstrumenten – der Spieler nur noch sehr bedingt Einfluss auf die Tonerzeugung nehmen konnte, sind bereits den Zeitgenossen negativ aufgefallen.

Manche experimentierten damit, Konstruktion und Stimmung so zu verändern, dass andersartige Skalen spielbar wurden. Bereits im Jahr 1864 hatte der in Moskau tätige Klavierbauer August Kampe nach Plänen des russischen Literaten und Musikkritikers Wladimir Odojewski ein Instrument mit einer sogenannten enharmonischen Tastatur gebaut. Das mit 19 Tasten pro Oktave ausgestattete Modell sollte die modalen Tonleitern alter russischer Volkslieder und Kirchenmusik wiedergeben und damit Käufer im Süden und Osten des Russischen Reiches gewinnen. Solche bis dahin weitgehend verdrängten enharmonischen Tasteninstrumente – ursprünglich eine Domäne der Frühen Neuzeit – erschienen Kampe und Odojewski in Erwartung einer räumlich expandierenden Klavierkultur, die auf mikrotonale Klangwelten traf, auf einmal wieder interessant.¹⁰

Solche Modelle fanden vorerst keine Nachahmer, die Unzufriedenheit mit dem konventionellen Klavier artikulierte sich aber auf breiterer Front, seit um 1900 einerseits Avantgardekomponisten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die als erschöpft geltende westliche Tonalität suchten und andererseits interkulturelle Begegnungen eine neue Qualität gewonnen hatten: durch die Weltausstellungen und ihre orientalischen Musikdarbietungen – insbesondere in Paris 1889 –, durch die frisch etablierte Vergleichende Musikwissenschaft und ihre phonographischen Archive in Wien und Berlin sowie die kleine, aber einflussreiche Zahl derer, die zum

⁹ Vgl. Lars-Christian Koch, *The Concept of Microtonality and the Construction of Indian Music in Nineteenth and Twentieth-Century Europe*, in: Sünne Juterczenka u. Gesa Mackenthun (Hg.), *The Fuzzy Logic of Encounter. New Perspectives on Cultural Contact*, Münster 2009, S. 159–171.

¹⁰ Vgl. Anne Swartz, *Piano Makers in Russia in the Nineteenth Century*, Bethlehem, PA, 2014, S. 87 f.; Patrizio Barbieri, *Enharmonic Instruments and Music, 1470–1900*, Revised and Translated Studies, Latina 2008, S. 279–354.

Musikstudium nach Europa gekommen waren, um nach ihrer Rückkehr das Musikleben in ihrer Heimat, etwa in der Türkei oder in Japan, zu modernisieren.¹¹ Ein progressiver Musikschriftsteller wie Ludwig Riemann hörte bereits 1899 in manchen zeitgenössischen, die Grenzen der Tonalität ausdehnenden Kompositionen eine »versteckte Klage gegen die starren, festliegenden Halbstufentöne des Klaviers.« Ihm schien, »als wenn unser Tongefühl darüber hinaus wolle. Es sucht Befriedigung in den Tönen des Gesanges, der Geige, deren faszinierende Wirkung [...] nicht bloß im Klange selbst, sondern auch der Darstellung der Tonstufen beruht.« Riemann war nicht der einzige, der monierte, dass es dem Klavier an einer flexiblen Tonerzeugung mangelte, die gesangliche Effekte wie Portamento, Glissando oder Tremolo erlaubt hätte, seine Beobachtungen sind aber vor allem deshalb interessant, weil er die kreativen Möglichkeiten und Grenzen des Tasteninstrumentes in einem neuen globalen Deutungshorizont betrachtete: »Wir haben hier zwei Mächte vor uns, welche beide ein besonderes Reich beherrschen. Die Harmonie ist Königin über alle Länder, deren Bewohner der Zivilisation angehören. Die Melodie spielt in *diesen* Ländern nur die Rolle eines Vasallen, aber sie regiert daneben ein Reich, dessen geographische Größe und Zahl der Einwohner schier unermesslich ist: alle Natur- und orientalischen Kulturvölker sind ihr unterthan. Beide Herrscherinnen verfolgen ein und dasselbe Ziel und erreichen es teils vereint, teils getrennt: die Erregung seelischer Empfindungen.«¹² Das Klavier war für Riemann gleichbedeutend mit Harmonie und Zivilisation, nicht länger aber mit Fortschritt, denn nachdem die harmonischen Möglichkeiten ausgeschöpft schienen, konnte nur die Orientierung an den melodischen Ausdrucksmitteln der außereuropäischen Welt die europäische Kunstmusik aus ihrer kreativen Sackgasse führen.

In den experimentierfreudigen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg versuchten schließlich Künstler aus verschiedenen Teilen der Welt die Unvereinbarkeit von Klavier und Mikrotonalität zu überwinden. Manche veränderten zu diesem Zweck die Klavierstimmung: Der Komponist Ali-Naqi Vaziri (1887–1979) wollte damit das in den modernen Cafés von Teheran als Un-

11 Vgl. nur Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, NY, 2005; Bob van der Linden, Non-Western National Music and Empire in Global History: Interactions, Uniformities, and Comparisons, in: *Journal of Global History* 10. 2015, S. 431–456; Harry Liebersohn, *Music and the New Global Culture. From the Great Exhibitions to the Jazz Age*, Chicago 2019, S. 123–174.

12 Ludwig Riemann, Die Pole nähern sich. Ein Blick in die musikalische Zukunft, in: *Der Kunstwart* 12/2. 1899, H. 21, S. 282–287, hier: S. 283. Einflussreich zudem Georg Capellen, *Ein neuer Exotischer Musikstil*, Stuttgart 1905.

terhaltungsinstrument präsente Klavier in der persischen Kunstmusik indigenisieren. Während der Franzose Alfred Lemaire, der seit 1868 als Reorganisator der Militärmusik am persischen Hof wirkte, die mikrotonalen Elemente der mündlich überlieferten *Radif*-Melodien in seinen Klaviertranskriptionen in Halbtonfolgen vergrößerte, stimmten Vaziri und seine Schüler am Teheraner Konservatorium – Morteżā Mahjoubi (1901–1965) und Javād Maroufi (1915–1993) – das Piano auf persische Tonskalen um und imitierten damit den durch schnelle Tonwiederholungen, Verzierungen und Improvisation gekennzeichneten Vortragsstil der traditionellen Instrumente Tar und Santur.¹³

Andere schrieben Werke mit Viertel- und Sechsteltönen und gaben bei Klavierunternehmen Prototypen von Vierteltonpianos in Auftrag. Das tat eine Gruppe von Komponisten, die sich zwischen 1920 und 1923 in Berlin versammelte und von der »treibhausmäßigen Überkultivierung der Harmonie«¹⁴ zu distanzieren suchte. Zu ihr gehörten außer den Pionieren Richard H. Stein und Willy von Moellendorff, der eine Vierteltonklaviatur erfunden hatte, die Russen Ivan Wyschnegradsky und Arthur Vincent Lurje sowie der Tscheche Alois Hába, der in den 1930er Jahren das Konservatorium in Prag zum Zentrum der Viertelton-Komponisten machte. Hába, der durch die Sammlungen des Berliner Phonogramm-Archivs mit den Musiktraditionen des Nahen Ostens in Berührung gekommen war, wurde 1932 eingeladen, um auf dem international besetzten ersten Kongress für arabische Musik in Kairo seine Kompositionen für das Vierteltonklavier vorzuführen. Dort traf er nicht nur auf Ali-Naqi Vaziri, der ebenfalls in Berlin studiert hatte,

13 Der Pionier der persischen Klavierstimmung war der bekannte Santur-Spieler Mohammad Sādeq Khan. Vgl. Steven Whiting, *Pianos*, in: Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival*, New York 1985, S. 51–54; Linda Burman-Hall, *Introducing al-Biyanu: A First Survey of Oral Tradition Pianism in North Africa*, in: Cynthia Tse Kimberlin u. Akin Euba (Hg.), *Towards an African Pianism. Keyboard Music of Africa and the Diaspora*, Point Richmond, CA, 2005, S. 29–51, hier: S. 37–39; Keivan Aghamohseni, *Modernization of Iranian Music During the Reign of Reza Shah*, in: Bianca Devos u. Christoph Werner (Hg.), *Culture and Cultural Politics Under the Reza Shah. The Pahlavi State, New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran*, New York 2014, S. 73–94; Mohsen Mohammadi, *Modal Modernities: Formations of Persian Classical Music and the Recording of a National Tradition*, Diss. Utrecht University, 2017, S. 35–49; Maryam Farshadfar, *Techniques of Piano Performance with Regard to Persian Music*, Paper presented at the *Metamorphosis Conference*, University of British Columbia, September 2013 (<https://universityofmontreal.academia.edu/MaryamFarshadfar>); Hormoz Farhat, *Piano in Persian Music*, in: *Encyclopaedia Iranica* (<http://www.iranicaonline.org/articles/piano-in-persian-music>).

14 Willy von Moellendorff, *Musik mit Vierteltönen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium*, Leipzig 1917, S. 7. Einen guten Überblick über diese Richtung aus der Sicht eines ihrer Protagonisten liefert Jörg Mager, *Vierteltonmusik*, in: *Der Sturm*, 5.6.1922, S. 92 f.

sondern auch auf eine ganze Reihe »orientalisch« gestimmter Klaviere. Allein: Das Komitee, das die mikrotonal veränderten Instrumente prüfte, kam zu dem Schluss, sie seien »unpraktisch zu spielen«.¹⁵ Mit dieser Bewertung stand es offenbar nicht allein, denn weder Vaziris noch Hábas Entwürfe haben in der Folgezeit eine größere Verbreitung erlangt. Für die globale Verbreitung des Klaviers haben sie jedenfalls keine Rolle gespielt. Dass diese künstlerischen Experimente überhaupt unternommen wurden, ist freilich ebenso interessant wie ihr Scheitern. Sie zeugen davon, dass das Klavier, dessen technische Entwicklung rund anderthalb Jahrhunderte gedauert hatte, sich gegenüber späteren Modifikationen als einigermaßen resistent erwies. Von seiner Konstruktion her blieb es ein europäisches Instrument.

Kultur

Was in den Beobachtungen zum enormen musikpraktischen Potenzial des Klaviers auf der einen Seite und seiner beschränkten kulturellen Codierung auf der anderen bereits angeklungen ist, wird noch deutlicher, wenn man, den Blickwinkel erweiternd, auf die Kultur schaut, die sich um das Instrument herum im 19. Jahrhundert herausbildete: Das Klavier wirkte darin ermöglichend und entfaltend und doch zugleich beherrschend und beschränkend. Die Umrisse dieser in sich widersprüchlichen Klavierkultur sind hier kurz zu skizzieren, auch wenn ihre genauere Gestalt und Entwicklung Gegenstand des folgenden Kapitels sein werden.

Klavierkultur ist eine spezifische Ausprägung von Musikkultur. Von diesem zwar laufend verwendeten, aber nur selten analytisch scharf konturierten Begriff wissen wir nach einem Jahrhundert der musikwissenschaftlichen und -ethnologischen Forschung, dass er stets mit räumlichen, sozialen oder ethnischen Qualifizierungen zu versehen ist. Es scheint aber durchaus sinnvoll, außer von städtischen, bürgerlichen, nationalen, indigenen und unzähligen anderen Musikkulturen auch von einer Teilkultur zu sprechen, die sich an den besonderen Praktiken, Ausdrucksformen und Möglichkeiten eines Instruments ausrichtet – auch wenn diese Teilkultur in die sie umgebende Musikkultur eingebettet ist und sie mitkonstituiert. Welche realitätserschließenden Qualitäten besitzt also zunächst der Begriff der Musikkultur, und was bedeutet es, wenn Musik als eine Kultur ver-

15 Vgl. Ali Jihad Racy, *Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East West Encounter in Cairo, 1932*, in: Stephen Blum u. Philip Bohlman (Hg.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, IL, 1991, S. 68–95, hier: S. 91, Fußnote 10.

standen und somit nicht länger, wie das in der Musikwissenschaft früher meist der Fall war, auf die »komponierte, schriftlich überlieferte, werkhafte organisierte (Kunst-)Musik«¹⁶ reduziert wird? Musikkultur, so möchte ich vorschlagen, ist ein Sinn- und Handlungszusammenhang, der durch folgende Einflussfaktoren bestimmt wird: (a) die »eigentliche« Musik, die durch eine aus Tonalität, Rhythmus, Melodie und Harmonie gebildete Musiksprache sowie durch Stilregeln und Genres charakterisiert ist, (b) Instrumente und Aufzeichnungsmethoden, (c) Praktiken des Aufführens und Hörens, des Lernens und Herstellens von Musik in ihrem sozialen Kontext, (d) die Ordnung und Bewertung musikalischer Formen durch ästhetische Theorien und gesellschaftliche Diskurse, (e) die für musikalische Partizipation und Präsentation charakteristischen sozialen Rollen (des Komponisten, Hörers, Virtuosen, Amateurs etc.) und (f) die Räume und Institutionen des Musikmachens.¹⁷ Aus dem Zusammenspiel dieser Faktoren resultieren dann die verschiedenen Funktionen, die Musik in einer Kultur übernimmt.

Ein so breit angelegter Begriff von Musikkultur profitiert von dem *rapprochement*, das in den vergangenen Jahrzehnten zwischen den Musik-, Kultur- und Geschichtswissenschaften stattgefunden hat. Nachdem ältere musiksoziologische Arbeiten bereits dafür gesorgt hatten, dass Musik nicht länger als autonomes künstlerisches Feld betrachtet wurde, hat der *cultural turn* die Musikologie sowohl zu genuin kulturwissenschaftlichen Perspektiven als auch zur Historisierung bewegt.¹⁸ Auch wenn die musikalische Formanalyse nicht obsolet geworden ist, hat sie doch zusammen mit der Stil- und Gattungsgeschichte sowie der Biographie großer Künstler gegenüber solchen Forschungen an Boden verloren, die musikalische Phänomene in ihrem sozialen und kulturellen Kontext beleuchten. Seit längerer Zeit stehen daher Arbeiten im Mittelpunkt des Interesses, die Musik nicht länger als Text und Werk, sondern als Praxis und in ihrer Verbindung mit kultureller Identität und individueller Subjektivität behandeln. Wenn Fragen der Performanz, der Interpretation und Rezeption von Musik heute eine größere Rolle spie-

16 Hans-Joachim Hinrichsen, Ausblick: Musikalische Kommunikation und Formen der Aneignung von Musik als Gegenstände der Historiographie, in: Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel u. Martin Rempe (Hg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 295–305, hier: S. 299.

17 Ähnliche, aber nicht identische Bestimmungsgrößen von Musikkulturen benennt Osterhammel, *Horizonte*, S. 99.

18 Vgl. Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München 1984. Zum *cultural turn* vgl. nur Martin Clayton u. a. (Hg.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York 2012².

len, wenn etwa für Christopher Small die Summe der mit einer Musikperformance verbundenen Praktiken das Musikleben ausmacht oder für Thomas Turino Musik ein veränderlicher Modus der Partizipation ist oder, wie bereits John Blacking meinte, eine metaphorische Kommunikation von Erfahrungen und Gefühlen, dann spiegelt sich in einem solchen *practice turn* jene Tendenz, die Musik wieder in soziale Zusammenhänge zurückzuholen, die auch für die hier vorgeschlagene Begriffsbestimmung der Musikkultur handlungsleitend ist.¹⁹

Die Geschichtswissenschaft hat sich lange schwer damit getan, der Musik als Gegenstand und Problemfeld etwas abzugewinnen. Die Sozialgeschichte älterer Provenienz hatte sich nur in Ausnahmefällen dafür interessiert – Hans-Ulrich Wehlers durch und durch unmusikalische *Gesellschaftsgeschichte* war dafür typischer als Eric Hobsbawms Aufsätze über Jazz²⁰ –, aber auch von der kulturgeschichtlichen Wende führte kein direkter Weg zu ihrer Berücksichtigung. Das lag zunächst wohl daran, dass man vor dem Hintergrund des innerdisziplinären Grabenkampfes mit der Sozialgeschichte davor zurückschreckte, sich mit vermeintlichen »Höhenkamm«-Phänomenen wie der klassischen Musik zu befassen. Der wichtigere Grund für das anfängliche Desinteresse bestand aber darin, dass man Kulturgeschichte nicht sektoral verstand, sondern als neue Leitperspektive entwarf, welche die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster, die Selbst- und Weltbilder der historischen Akteure in den Fokus nahm.²¹ Erst nachdem zu dem lange dominierenden Interesse an Diskursen dasjenige an Praktiken hinzutreten war und die Einsicht dämmerte, dass Musikgeschichte sich nicht in einer Exegese hoher Kulturgüter erschöpfen musste, erklang häufiger der Schlachtruf »music matters!«

Mittlerweile liegt eine Vielzahl von Arbeiten vor, die sich mit unterschiedlichen Aspekten verschiedener Musikkulturen aus einem kultur- und sozialgeschichtlichen Blickwinkel – so lautet die neue Orthodoxie – beschäftigen. Man denke an Ute Daniels frühe Studie zum Hoftheater, an Michael P. Steinbergs Beobachtungen zum Nexus von musikalischer Praxis und moderner Subjektivität sowie die Analysen Celia Applegates und Pamela Potters zur

19 Vgl. John Blacking, *Expressing Human Experience Through Music*, in: ders., *Music, Culture, and Experience. Selected Papers of John Blacking*, hg. von Reginald Byron, Chicago 1995, S. 31–53; Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, NH, 1998; Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008.

20 Vgl. Eric Hobsbawm, *Ungewöhnliche Menschen. Über Widerstand, Rebellion und Jazz*, München 2001.

21 Vgl. etwa Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt/M. 2001, S. 7–17.

Bedeutung der klassischen Musik für die Geschichte des deutschen Nationalismus; ferner an Städte als Klangräume und Musikmetropolen, wie sie etwa Daniel Morat und Tobias Becker untersuchen, und an die von Hansjakob Ziemer und Dietmar Klenke als Institutionen der Vergesellschaftung beschriebenen Konzerte bzw. Gesangsvereine. Erinnert sei auch an Philipp Thers Arbeiten zur nationalen und transnationalen Identitätsbildung in der mitteleuropäischen Oper sowie die Studie zum Wandel des Publikumsverhaltens von Sven Oliver Müller. Schließlich ist auch die sozialgeschichtliche Annäherung durch Martin Rempes Untersuchung zu Musik als Beruf zu neuen Ehren gelangt, und eine Gesamtdarstellung aus der Feder eines Historikers zum Wandel von Deutungen, Rollen, Räumen und Techniken in der westlichen Musikkultur liegt mit Tim Blannings *Triumph der Musik* ebenfalls vor.²² Musik ist also nicht mehr das Stiefkind der historischen Forschung, und diese liefert, obgleich zur Werkanalyse unfähig, Einblicke in die variable gesellschaftliche Relevanz von Musik.

Gerade der Begriff der Musikkultur, der auf das Ineinandergreifen von Musiksprache, Instrumenten, Praktiken und Normen, sozialen Rollen und Räumen abhebt, bietet dafür die beste Voraussetzung, denn das Augenmerk lässt sich, den eigenen Erkenntnisinteressen entsprechend, auf einzelne Dimensionen des Begriffs richten. Eine Bedeutungsschicht, die in dieser Hinsicht bislang zu kurz gekommen ist, betrifft die Widersprüche, die auftreten können, wenn zwischen Musik als Praxis und Produkt unterschieden wird, oder, anders gesagt, wenn es in der Wechselwirkung zwischen den Subjekten und Objekten der Musikkultur zu Spannungen kommt. Um diese Problematik zu verstehen, die besonders deutlich beim Umgang mit der materiellen Kultur der Instrumente hervortritt, empfiehlt es sich, auf einen klassischen Text der Kulturtheorie zurückzukommen: Georg Simmels

22 Vgl. Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995; Dietmar Klenke, *Der singende »deutsche Mann«. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, Münster 1998; Pamela Potter, *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000; Michael P. Steinberg, *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and 19th-Century Music*, Princeton 2004; Celia Applegate, *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Ithaca, NY, 2005; Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006; Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt/M. 2008; Tim Blanning, *Triumph der Musik. Von Bach bis Bono*, München 2010; Tobias Becker, *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*, München 2014; Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik: Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014; Daniel Morat u. a., *Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930*, Göttingen 2016; Martin Rempes, *Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960*, Göttingen 2020.

zuerst 1911 erschienenen Aufsatz »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«.²³ Der Rückgriff mag zunächst überraschen, denn von Musik ist darin eigentlich nicht die Rede. Wir wollen aber nicht vergessen, dass Simmels intellektuelle Biographie mit einer evolutionsgeschichtlichen Spekulation über die Ursprünge der Musik begann, die er in seiner 1882 abgelehnten, vor der Entstehung der Vergleichenden Musikwissenschaft formulierten und daher nur disparates ethnographisches Material zusammentragenden Dissertation anstellte.²⁴ Darin findet sich die Überlegung, dass Musik einerseits der unmittelbare Ausdruck von subjektiven Zuständen, ein neuer Modus der Einheit von Sprache und Affekten auf einer frühen evolutionären Stufe, gewesen sei, sich im Laufe der Zeit aber andererseits zu einer hohen Kunst weiterentwickelt habe, die den Subjekten als Mittel zu ihrer eigenen Kultivierung entgegentrete. Diese Gedankenfigur gewinnt, auf die Kultur als Ganzes übertragen, in Simmels Philosophie eine paradigmatische Stellung. Ob Religion, Wissenschaft, Technik oder Kunst: Die Zirkulation zwischen dem Subjekt und den Objekten der Kultur, die Vergegenständlichung und Entäußerung geistiger Phänomene auf der einen und ihre Wiederaneignung und Anverwandlung auf der anderen Seite bestimmen den Begriff der Kultur. Die prozesshaft gedachte Synthese von der subjektiven, schöpferischen Entfaltung und der »individuellen Vollendung«, die erst durch die Auseinandersetzung mit den objektivierten »Erzeugnissen des Geistes« stattfindet, stellt freilich nur die eine, geglückte Form der Kultur dar.²⁵ Die Tragödie liegt dagegen in dem Moment, da die Kette, die vom Subjekt zu den materiellen und immateriellen Objekten und wieder zurück zum Subjekt führt, zerbricht und die einmal geschaffenen Kulturprodukte dem Individuum als fremde Macht und äußerer Zwang erscheinen. Dies geschieht durch die »verhängnisvolle Selbständigkeit, mit der das Reich der Kulturprodukte wächst und wächst.«²⁶ Simmel sieht darin eine Eigenlogik der Objekte am Werk, die auf individuelle Bedürfnisse und auf das von ihm nicht explizierte, nietzscheanische Ideal einer schöpferischen Subjektivität keine Rücksicht nimmt. Wenn das passiert und der Mensch nur mehr »der bloße Träger des Zwanges [ist], mit dem diese Logik die Entwicklungen

23 Vgl. zum Folgenden Georg Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911), in: ders., *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, in: *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 14, hg. von Rüdiger Kramme u. Orthein Rammstedt, Frankfurt/M. 1996, S. 385–416.

24 Vgl. Georg Simmel, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik* (1882), in: *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 1, hg. von Klaus Christian Köhnke, Frankfurt/M. 1999, S. 45–87.

25 Simmel, *Begriff*, S. 395, 398.

26 Ebd., S. 408.

beherrscht«,²⁷ dann erscheinen rechtliche oder religiöse Normen als starr, die Leistungen von Wissenschaft und Kunst als übermäßig verfeinert. Drei Erscheinungsformen der Entfremdung hebt Simmel in seiner Diagnose hervor: die auf Arbeitsteilung und Massenproduktion getrimmte Industrie, die eine Flut austauschbarer und überflüssiger Güter herstellt, zu der der Konsument keine innere Beziehung herstellt; das Spezialistentum der modernen Wissenschaften, das bedeutungslose Wahrheiten produziert, sowie eine auf technische Perfektion fixierte Kunst: »Jetzt nur noch der eigenen Sachlogik gehorsam, entfaltet die Technik Verfeinerung auf Verfeinerung, die indes nur noch *ihre* Vervollkommnungen sind, aber nicht mehr solche des kulturellen Sinnes der Kunst«,²⁸ den Simmel in der geistigen und kreativen Entfaltung des Individuums erblickte.

Auch wenn die Zeitgebundenheit dieser Kulturkritik in ihrer Reflexion der herausziehenden Massengesellschaft und der Verwissenschaftlichung unübersehbar ist, vermag sie doch auch jenseits ihres Entstehungszusammenhangs den Blick darauf zu lenken, dass Kulturen unterschiedliche Ausdrucksrepertoires zur Verfügung stellen und damit menschliche Kreativität gleichermaßen anregen und in Bahnen lenken. Als Ermöglichungs- und Entfaltungsraum einerseits, Zwangsanstalt andererseits erscheint auch die hier zur Debatte stehende Klavierkultur. Bereits aus der europäischen Binnenperspektive der meisten Musikinteressierten um 1900 heraus war dieser Widerspruch offenkundig. Wie viel hatte das Klavier nicht für die Demokratisierung der musikalischen Bildung getan, und wie oft begegnete es doch auch als Vehikel der Disziplinierung und geriet unter den Händen der Unmusikalischen zu der nicht nur von Eduard Hanslick gegeißelten »Clavierseuche«. ²⁹ Wie stolz war man auf den Kanon der großen Werke von Bach bis Liszt, und wie sehr fürchtete man doch, die große Tradition sei nach diesem goldenen Zeitalter abgebrochen. Der Kritiker Oscar Bie etwa, der die populärste Darstellung zur Geschichte der Klaviermusik im deutschen Sprachraum schrieb, sah acht Jahre nach dem Tod Liszts nur noch »Epigonen in der Klavierliteratur«, und käme nicht ein neuer »Meister«, dann hätte das »schrakenloseste aller Instrumente« bald »seine produktive Rolle ausgespielt«. ³⁰ Auch die Bemerkung Simmels zur übersteigerten tech-

²⁷ Ebd., S. 411.

²⁸ Ebd., S. 410.

²⁹ Vgl. Tobias Widmaier, In Pianopolis. Der Kampf gegen die »Clavierseuche« im Kaiserreich, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Juni 1990, S. 16–20.

³⁰ Bie, Klavier, in: *Der Kunstwart*, S. 195; sowie ders., *Das Klavier und seine Meister*, München 1898, S. 284–295.

nischen Verfeinerung in der Kunst wirkte wie aus einer der vielen Kritiken am überhandnehmenden Virtuositentum entnommen. Heinrich Heine hatte bereits 1843 unter dem Eindruck der Pariser Virtuosenkonzerte einen »Sieg des Maschinenwesens über den Geist« erkannt: »Die technische Fertigkeit, die Präzision eines Automaten, das Identifizieren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwerdung des Menschen wird jetzt als das Höchste gepriesen und gefeiert.«³¹

Aus solchen und ähnlichen Stimmen geht hervor, dass die Geschichte der europäischen Klavierkultur auf ihrem Zenit nicht in ihrer vermeintlich reibungslosen Funktionalität aufgeht. Was damit an Komposition, Bildung und Distinktion möglich wurde, führte ebenso regelmäßig in kulturelle Sackgassen: zu versteinerten Repertoires und einer wachsenden Unzufriedenheit mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments, einer sich vertiefenden Kluft zwischen Virtuosen und Amateuren sowie einem pianistischen Zertifikatswesen, das im Prüfungserfolg den Sinn der Musikerziehung erblickte. Wenn die Janusgesichtigkeit der Klavierkultur bereits den Beobachtern der europäischen Musikmetropolen vor Augen stand, wie deutlich wurde sie erst nach ihrem Transfer in außereuropäische Kontexte. Die Möglichkeiten, die das Klavier eröffnete, waren reichhaltig: Urbane Eliten in New York, Tokyo und Johannesburg demonstrierten damit hohes Sozialprestige, europäische Zivilisiertheit und kosmopolitische Haltung. Außenseiter und Avantgardemusiker entdeckten es als Experimentierkasten, Musikreformer als Chance, mit seiner Hilfe lokale und nationale Traditionen zu bewahren bzw. neu zu erfinden. Zugleich war das Klavier nicht nur äußerst voraussetzungsreich, was seine räumlichen, wirtschaftlichen und institutionellen Verwendungsbedingungen betraf, es kanalisierte und limitierte auch die kreativen Impulse, die es weckte. Als Übersetzungsinstrument zwischen den Musiksprachen erschien es ebenso attraktiv wie problematisch.

Was Simmel für komplexe Kulturobjekte wie eine Stadt oder eine Zeitung hervorhebt: dass in ihnen Formen und Bedeutungen, Stärken und Schwächen bestehen, die nicht auf die Gestaltungsintention einzelner Kul-

31 Heinrich Heine, Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben, Zweiter Theil, 20.3.1843, in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 14/1, Hamburg 1990, S. 45. Zum Diskurs der Virtuosenkritik vgl. vor allem Dana Gooley, *The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*, in: Christopher H. Gibbs u. Dana Gooley (Hg.), *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 75–111.

turproduzenten zurückzuführen sind,³² trifft auch auf die Klavierkultur zu. Wir können sie als ein Repertoire von Möglichkeiten verstehen, die bestimmte Formen der Unterhaltung und des künstlerischen Ausdrucks sowie die Herausbildung bestimmter sozialer Rollen und Institutionen begünstigten. Wenn für Simmel in der Nichtintentionalität und Eigenlogik der Kulturphänomene gewissermaßen ein doppeltes Moment der Horizonterweiterung und Entfremdung liegt, so gilt das umso mehr für transferierte Kulturen. Die Bausteine der Klavierkultur, zu denen Recitals, Musikschulen und Wettbewerbe, mehrstimmige Gesangsbegleitung, Charakterstücke und romantische Innerlichkeit, spektakuläre Virtuosität und bürgerliche Wohnkultur gehörten, stellten dort, wo sie hingingen, eine Herausforderung dar. Ob sie als begehrenswert oder bedrohlich, die eigene Kultur bereichernd, verdrängend oder verzerrend begriffen wurde, hing von ihren jeweiligen Rezipienten ab. *Welchen* der Möglichkeiten und Bedeutungsebenen der europäischen Klavierkultur sie den Vorzug einräumten, ist mithin die für den Kulturtransfer interessante Frage. Wer sie stellt, wird weniger auf die Verbreitung und Aneignung einzelner musikalischer Werke und Genres schauen – auch wenn eine Globalgeschichte etwa der Beethoven-Rezeption ihren eigenen Reiz hätte –, sondern vielmehr einen holistischen Blick auf Kontinuität und Wandel der Klavierkultur *in statu transferendi* riskieren.

In den Vordergrund treten dann die beiden wichtigsten Effekte des Kulturtransfers: die hegemonialen Impulse einerseits, die das Klavier als Symbol des ästhetischen Fortschritts (Europas, des Bürgertums, der weißen Kolonialherren) mit sich brachte, sowie die kreativen Prozesse andererseits, die seine Verwendung in Gang setzte.³³ Damit ist keineswegs gemeint, dass außereuropäische Musikkulturen erst durch die Begegnung mit dem Klavier kreativ geworden wären. Die Bedingungen für neuartige künstlerische Ausdrucksformen haben sich aber sehr wohl durch die Klavierkultur verändert und erweitert, zumal das Piano in der Welt der Instrumente keinerlei Entsprechung hatte. Eine Kulturgeschichte, die nicht mehr dem Geniekonzept des 19. Jahrhunderts anhängt und weiß, dass individuelle Kreativität auch von kollektiven – historischen, sozialen, materiellen – Umständen abhängt, wird keine Mühe haben, die Gleichzeitigkeit von hegemonialen und kreati-

32 Vgl. Simmel, Begriff, S. 405–407.

33 Eine ähnliche Perspektive eröffnet Cook, *Western Music*.

ven Tendenzen anzuerkennen.³⁴ Gerade weil die Reaktion auf eine mit symbolischer Macht ausgestattete Musik sich nicht im Dualismus von Unterwerfung und Widerstand erschöpfte, sondern Vorgänge der Verdrängung, Imitation und Hybridisierung, der selektiven Aufnahme und des *code-switching*, der Traditionalisierung und Modernisierung anregte, ist die Reibung zwischen Hegemonie und Kreativität als eine Leitperspektive dieser Untersuchung instruktiv.³⁵ Sie zielt auf eine dialektische Dynamik zwischen Beschränkung und Ermöglichung, wie sie in ähnlicher Weise den Simmelschen Kulturbegriff auszeichnet.

Europa

Inwiefern war die Klavierkultur, um die es hier gehen soll, eine europäische? War sie nicht eher ein Reservat bestimmter Regionen und Städte in Mittel- und Westeuropa und durch die Einbettung in die Pluralität europäischer Musikkulturen hochgradig fragmentiert? Dafür spricht zunächst einiges. Auf dem Höhepunkt des Klavierbooms hatte bereits der musiktheoretisch gut informierte Max Weber in seinem Fragment zu den »rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik« von 1912 die Meinung vertreten, die Verbreitung des Klaviers sei an soziale und geographische Determinanten gebunden. Als »Träger der Klavierkultur« galten Weber »die nordischen Völker, deren Leben schon rein klimatisch hausgebunden und um das ›Heim‹ zentriert ist, im Gegensatz zum Süden. Weil dort die Pflege des bürgerlichen Hauskomforts aus klimatischen und historischen Gründen weit zurückstand, breitete sich [...] das dort erfundene Klavier nicht wie bei uns schnell aus und erlangte auch bis heute nicht in dem Maße die Stellung eines bürgerlichen ›Möbels‹, wie dies bei uns schon längst selbstverständlich ist.«³⁶ An anderer Stelle fügt Weber hinzu, dass die »rein klimatischen Schwierigkeiten einer [...] Verwendung in den Tropen entgegenstehen«, auch wenn er

34 Zum Zusammenhang von Kreativität und Globalisierung aus einer allerdings wenig historischen Sicht vgl. Yudhishtir Raj Isar u. Helmut K. Anheier (Hg.), *Cultural Expression, Creativity and Innovation*, London 2010.

35 Zur Einführung in dieses Bedeutungsspektrum vgl. Peter Burke, *Cultural Hybridity*, Cambridge 2009.

36 Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921), in: ders., *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921*, hg. von Christoph Braun u. Ludwig Finscher (*Max Weber Gesamtausgabe*, Abt. I: Schriften und Reden, Bd. 14), Tübingen 2004, S. 279 f. Vgl. dazu auch Christoph Braun, Vom Clavichord zum Clavinova. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Max Webers Musikstudie, in: *Historische Anthropologie* 3. 1995, S. 242–266.

konzediert, dass die Erfindung des Eisenrahmens das Problem des transportbedingten Verstimmens gemildert habe. Der »Binnenraumcharakter« des nordwesteuropäischen bürgerlichen Lebensstils einerseits und die Orientierung am Massenmarkt – statt an den ästhetischen Vorlieben einer musikalischen Elite – hatten demnach die konstruktive Entwicklung des Instruments wie seine regional spezifische Ausbreitung bestimmt.³⁷ Den von Weber identifizierten Triebkräften der Verbürgerlichung und Kommerzialisierung ist die musikhistorische Forschung bis heute im wesentlichen gefolgt. Das gilt von der noch immer unübertroffenen Sozialgeschichte des Klaviers, die Arthur Loesser 1954 vorlegte, bis zu den neueren Studien über die Bedeutung des Instruments für bürgerliche Identität und Gefühlskultur sowie den zwischen Kunst und Kommerz aufgespannten viktorianischen Wertheimmel.³⁸

Ebenso wird niemand bezweifeln, dass es innerhalb Europas Zentren und Peripherien der Klavierkultur gab. Insbesondere in ihrer langen Entstehungsphase, die von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die 1830er Jahre

37 Vgl. Weber, Grundlagen, S. 271–280, Zitate: S. 277, 275.

38 Vgl. Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos. A Social History*, New York 1954. Die wichtigeren Beiträge aus der umfangreichen (nicht instrumentenkundlichen) Literatur zur Geschichte des Klaviers in Europa und den USA: Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig 1969; Danièle Pistone, *Le Piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*, Diss. Université de Lille III 1975; Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*, Kassel 1983; Peter Gradenwitz, *Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik*, München 1986; Harold C. Schonberg, *The Great Pianists. From Mozart to the Present*, revised and updated, New York 1987; Andreas Ballstaedt u. Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989; Craig H. Roell, *The Piano in America, 1890–1940*, Chapel Hill, NC, 1989; R. Larry Todd, *Nineteenth-Century Piano Music*, New York 1990; Katherine Ellis, *Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris*, in: *Journal of the American Musicological Society* 50. 1997, H. 2/3, S. 353–385; James Parakilas u.a., *Piano Roles. A New History of the Piano*, New Haven 2001; Michael Huber u.a. (Hg.), *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, Strasshof 2001. Die beste jüngere Literatur umfasst: R. Allen Lott, *From Paris to Peoria. How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford 2003; Therese Ellsworth u. Susan Woltenberg (Hg.), *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire*, Aldershot 2007; Kenneth Hamilton, *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford 2008; Roberto Illiano u. Luca Sala (Hg.), *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Bologna 2010; Ivan Raykoff, *Dreams of Love. Playing the Romantic Pianist*, Oxford 2014; Adrian Daub, *Four-Handed Monsters. Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*, Oxford 2014; Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge 2014. Als Nachschlagewerk wertvoll bleibt Robert Palmieri (Hg.), *The Piano. An Encyclopedia*, New York 2003². Anregend und glänzend informiert, jedoch mit minimalem wissenschaftlichen Apparat: Dieter Hildebrandt, *Pianoforte. Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1985; ders., *Piano, piano! Der Roman des Klaviers im 20. Jahrhundert*, München 2000.

dauerte, ging hinsichtlich der Produktion von Klaviermusik und Instrumenten sowie der Regelmäßigkeit des öffentlichen und privaten Klavierspiels die größte Dynamik zum einen von den deutschen Ländern, zum anderen von den Musikmetropolen London, Wien und Paris aus. In den 1750er und 1760er Jahren waren die frühen Fortepianos ebenso wie Liederbücher und Noten nirgendwo weiter verbreitet als in den pietistischen Bürgerhäusern Nord- und Mitteldeutschlands; eine Entwicklung, die erst der sächsische Instrumentenbau und das Musikverlagswesen in Leipzig ermöglichte.³⁹ Nicht zu unterschätzen war zugleich die Welt der Höfe und aristokratischen Mäzene, die früh ihr Interesse an den neuartigen Tasteninstrumenten bekundeten und deren Patronage es den ersten genuine Klavierkomponisten ermöglichte, ein Auskommen und Anerkennung zu finden. Am wirkungsvollsten geschah das vermutlich in Wien, dessen Bedeutung als Wirkungsstätte von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert hinlänglich bekannt ist. Nur soviel: Noch Beethovens Karriere beruhte in den ersten Jahren nicht auf dem Zuspruch eines zahlenden bürgerlichen Publikums, sondern dem Netzwerk adliger Familien und ihrer Wiener Salons.⁴⁰ Einen mächtigen Schub in Richtung ihrer zunehmenden sozialen Verbreitung und öffentlichen Aufmerksamkeit erhielt die Klavierkultur zur gleichen Zeit durch das besonders früh kommerzialisierte Konzertleben und die guten Produktions- und Absatzbedingungen für Klaviere in London. Ende des 18. Jahrhunderts war hier die Kaufkraft einer wachsenden Mittelschicht im europäischen Vergleich am größten und begünstigte den öffentlichen und privaten Konsum von Musik. Durch die Weiterentwicklungen Broadwoods, der zum ersten Großproduzenten des Klavierbaus aufstieg, konkurrierten nun eine englische und eine Wiener Mechanik miteinander, und London galt als lukrativster Sammelplatz für Instrumentenmacher, Virtuosen, Musikverlage und Klavierlehrerinnen.⁴¹ In den 1830er Jahren wurde dann Paris zur Hauptstadt der Klavierkultur. Dort waren mit Érard und Pleyel nicht nur die innovativsten Firmen der Branche zu Hause, vor allem entfalteten die gleichermaßen von Bourgeoisie und Adel besuchten Salons der Julimonarchie eine besondere künstlerische Produktivkraft, indem sie den

39 Vgl. Loesser, *Men*, S. 37–72.

40 Vgl. Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley 1995, S. 115–146.

41 Vgl. David Wainwright, *Broadwood by Appointment – A History*, London 1982; Cyril Ehrlich, *The Music Profession in Britain Since the Eighteenth Century. A Social History*, Oxford 1985; Simon McVeigh, *Industrial and Consumer Revolutions in Instrumental Music: Markets, Efficiency, Demand*, in: Illiano u. Sala (Hg.), *Instrumental Music*, S. 3–35.