

Helmut LOOS

Vom Idealen zum Realen. Ein Paradigmenwechsel

From Ideality to Reality. Paradigm Alternation

Nuo idealybės prie realybės. Paradigmų kaita

Abstract

Die Deutschen sehen sich gern als „Volk der Dichter und Denker“ und haben eine Musikwissenschaft als „Geisteswissenschaft“ hervorgebracht, die historischen Fakten, solange sie sich nicht auf bedeutende Kunstwerke beziehen, eine bemerkenswerte Gleichgültigkeit entgegenbringt. Welche Bedeutung einer breit angelegten Repertoireforschung gerade auch für die Moderne zukommt, wird an einer Bestandsaufnahme, der Sichtung vorliegender Untersuchungen umrissen.

Stichwörter: Kunstwerk, Weltanschauung, Repertoireforschung, Musikleben, Repertoireforschung.

Abstract

The Germans like to call themselves a “nation of poets and thinkers”, who has developed a branch of science called the “humanities” in which historical facts if they are connected with important works of art are clearly ignored. What meaning comprehensive research in repertoire has retained until now is investigated by making inventory books of the research carried out.

Keywords: work of art, viewpoint, repertoire research, musical life.

Anotacija

Vokiečiai mielai save vadina „poetų ir mąstytojų tauta“, išplėtojusia humanitarinius mokslus, kuriuose su svarbiais meno kūriniais nesusijusiems istoriniams faktams rodomas akivaizdus abejingumas. Kokia išsamių repertuaro tyrimų prasmė išlieka iki dabar, aiškinamasi inventorizuojant atliktus tyrinėjimus.

Reikšminiai žodžiai: meno kūrinys, pasaulėžiūra, repertuaro tyrinėjimas, muzikinis gyvenimas.

Stolz bezeichnen deutsche Festredner gerade bei offiziellen Anlässen ihre Landsleute gern als das „Volk der Dichter und Denker“, seitens deutscher Kulturkritiker wird von Zeit zu Zeit die Frage aufgeworfen: „Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker?“¹ Einen Hinweis auf andauernde geistige Produktivität bietet der Beitrag der Künste zur Moderne, der Kreativität unter Beweis stellt und unter dem Postulat des Fortschritts geistige Führerschaft und internationale Ausstrahlung belegt. Die Diskussion um dieses Thema ist unübersehbar, die positive Konnotation der Bezeichnung „Dichter und Denker“ absolut dominierend. Wenn 1917 in einer Kriegsrede die Forderung erhoben wurde, „Vom Volk der Dichter und Denker zum Volk der Tat“², so vermag dies heute jeden möglichen Zweifel an der Richtigkeit des idealen Postulats nur abzuweisen und die Zustimmung nur zu verstärken. Der Ursprung dieses geflügelten Wortes ist jedoch weit weniger hochgestimmt, Johann Karl August Musäus hat 1782 in seinem Vorbericht zu den „Volksmärchen“ geschrieben: „Was wäre das enthusiastische Volk unserer Denker, Dichter, Schwebler, Seher ohne die glücklichen Einflüsse der Phantasie?“³ Damit ist allerdings ein etwas abseitiger und versponnener Wesenszug angesprochen, der durchaus auch kritisch gesehen werden kann. Dem

deutschen Idealismus war eine derartige Nähe zum Irrationalen (Märchen) offenbar nicht fremd.

In diesen Kontext, in den Kontext von „Musical Idealism“, gehört auch der inmitten des 19. Jahrhunderts entstandene Begriff der „Geisteswissenschaften“, der bezeichnenderweise als Übersetzung von „moral sciences“ (John Stuart Mill) aufkam und bekanntlich Wilhelm Dilthey dazu diente, einen eigenständigen Bereich von „Einzelwissenschaften des Geistes“ neben die Naturwissenschaften zu stellen. Musikwissenschaft entwickelte sich in dieser Zeit erneut zu einem universitären Fach, Grundlage dafür war der in der bürgerlichen Gesellschaft ungemein aufgewertete Rang der Musik als höchste der Künste spätestens bei Schopenhauer und das Selbstverständnis des Staates als Kulturnation. Literatur und Musik galten zumindest in Deutschland als gleichrangig, war es doch neben der Philosophie gerade die Dichtung gewesen, die der romantischen Musikanschauung den Weg gebahnt und die Aufwertung der Musik ermöglicht hatte. Musik als „Offenbarung“ ist nur eines der Stichworte, das in diesem Zusammenhang zu unterstreichen wäre. Mit ihrem „religiösen“ Grundzug setzte sich die romantische Musikanschauung im Laufe des 19. Jahrhunderts, siegreich durch, sie erlangte eine nahezu unangefochtene

Monopolstellung und blieb – trotz Realismus, Neuer Sachlichkeit und Bauhaus – in Teilbereichen des Kunstlebens bis heute dominierend. Sie bildete schließlich auch die Grundlage der neuen Musikwissenschaft in Deutschland, die sich als Geisteswissenschaft um so selbstverständlicher dem „Land des Glaubens“ zuwandte, wie Hans Heinrich Eggebrecht das „Land der Musik“ in seiner Darlegung des Modells romantischen Musikdenkens, einem Zwei-Welten-Modell, mit den Worten von Wilhelm Heinrich Wackenroder benannte⁴. Musikwissenschaft als geisteswissenschaftliche Disziplin auf der Grundlage der romantischen Musikanschauung sah sich folgerichtig dem Wirken großer Geister verpflichtet, deren Genie angeblich Kunstwerke von Ewigkeitswert schuf und die Wissenschaft zur Bewahrung und Deutung der Vermächtnisse anhielt. Mit philologischer Akribie, wie sie sonst wohl nur der Bibelforschung eigen ist, wurden Gesamtausgaben großer Komponisten ediert, dabei brachte man insbesondere den Werken absoluter Musik eine Inbrunst entgegen, die mit religiöser Verehrung verglichen zu werden verdient.

Das Kunstwerk im emphatischen Sinne, das dieser Auffassung bis in die Moderne entspricht, hat eine emphatische Kunstwissenschaft entstehen lassen, die ihre ganze Kraft in den Dienst der großen Sache stellt und kritische Distanz nicht zulässt. Die romantische Musikanschauung mit ihrer strikten Trennung der Kunst als idealer Gegenwelt von der realen Welt lässt alles, was außerhalb der Welt des Geistes großer Komponisten liegt, sprich nicht zum inneren Gefüge großer Kunstwerke und ihren kompositionsgeschichtlichen Bezügen gehört, als zweitrangig oder gar irrelevant erscheinen. Die Herausforderung allerdings, die Kunstwerke im emphatischen Sinne bestimmen zu können und zugleich deren Auswahl, das heißt: den maßgebenden Kanon rational begründen zu müssen, stellt die Wissenschaft vor schwerwiegende Probleme. Der Anspruch, den die aufgeklärte bürgerliche Gesellschaft zu erfüllen trachtete, basierte prinzipiell auf einer Weltsicht, die sich von den alten Religionen und ihren uneinsehbaren Glaubensgrundsätzen durch eine wissenschaftlich fundierte, damit unbezweifelbare und höherwertige Legitimation unterscheiden sollte. Es stellte sich jedoch heraus, dass dem Anspruch enge Grenzen gesetzt waren, wenn nicht gar von vornherein gesetzt sein mussten, zumal die Eigenart ästhetischer Erfahrung (das Schöne wird empfunden!) der religiösen recht nahe steht. Im Resultat führte das Dilemma, bewusst oder unbewusst, zur Schöpfung einer Kunstreligion, die verblüffende Parallelen zu den traditionellen Kirchen aufweist. Projiziert man beispielsweise den von der Musikwissenschaft mitverantworteten Kanon relevanter Kunstwerke auf die Entscheidungsstrukturen der katholischen Kirche, so gleicht deren Tätigkeit der Dogmatik, wie sie von der Glaubenskongregation ausgeübt wird. Ohne die Bedeutung dieser

Institution innerhalb einer Glaubensgemeinschaft in Frage zu stellen, wird die Fragwürdigkeit deutlich, eine solche Aufgabe der Wissenschaft zuzuordnen.

Wie schwer es fällt, eine Weltanschauung mit wissenschaftlicher Verbindlichkeit auf Dauer auszustatten, hat das Scheitern des Marxismus gezeigt. Dass gleichfalls auch eine wissenschaftlich verbindliche Musikanschauung ein Ding der Unmöglichkeit ist, will weniger einleuchten und bleibt weiterhin umstritten. Immerhin dürfte feststehen: Ähnlich wie im öffentlichen Diskurs der Idealismus höher geachtet worden ist als der Realismus, so genießen in der Musikwissenschaft geisteswissenschaftliche Forschungen – etwa ästhetischer oder geschichtsphilosophischer Ausrichtung – ein weitaus größeres Prestige als akribische Analysen von Musik oder aufwendige Untersuchungen zum Musikleben. Die ungebrochene Karriere des Musikdenkens Theodor W. Adornos, dem Empirie, so sehr er auf sie angewiesen sein mochte, in letzter Instanz verdächtig war, belegt eindringlich den hier gemeinten Sachverhalt.

Im Gegenzug fragt es sich, ob es nicht längst an der Zeit wäre, ein Gegengewicht zu schaffen, das als „realistisches Geschichtsbild“ von sich reden machen könnte. Es wäre die Aufgabe solch eines Geschichtsbildes, jenseits von Ideengeschichte die Lebenswelten der Vergangenheit zur Geltung zu bringen, das heißt: den musikalischen Alltag – so gut es eben geht – ins Blickfeld der Forschung zu rücken. Dass dies angesichts der Breite und Fülle dessen, was „Musikleben“ genannt wird, kaum in vollem Umfang geschehen kann, etwa unter Berücksichtigung sämtlicher Sparten oder Arten von Musik, versteht sich von selbst. Darum werde ich mich auf Überlegungen konzentrieren, die mit der Geschichte von „Tonkunst“, dem Ausgangspunkt meiner Überlegungen, sehr eng verbunden sind. Im Folgenden wird die Repertoireforschung, die einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu einem „realistischen Geschichtsbild“ leisten könnte, in bezug auf sinfonische Konzertaufführungen näher interessieren. Dabei werden Aspekte von Vergangenheit und Gegenwart – history and modernism – ineinanderfließen.

Auf die Fragen „Was spielen die deutschen Orchester in dieser Saison?“, „Was spielten sie in der vergangenen?“, oder weiter ausgeholt: „Was spielten sie vor einem Dezenium, was vor einem oder anderthalb Jahrhunderten?“ – auf diese Fragen weiß die Musikwissenschaft, wie sie seit ihrer Entstehung ausgerichtet ist, kaum eine Antwort zu geben, jedenfalls keine erschöpfende, ja nicht einmal eine hinreichende. Es handelt sich um Fragen, die man besser nicht stellen sollte, weil sie Verlegenheit hervorrufen. Immerhin liegen – heutzutage wie in früheren

Zeiten – umfangliche Nachschlagewerke vor, die den Umriss von „Musiklandschaften“ Deutschlands, Österreichs oder der Schweiz zu erkennen geben, etwa für das deutsche Musikleben der seit 1986 herausgegebene „Musik-Almanach“⁵. Mühelos lässt sich hier ein Überblick zu den bestehenden Musikinstitutionen gewinnen, so auch die Mitteilung entnehmen, dass das deutsche Orchesterwesen über 150 Theater-, Konzert- und Rundfunkorchester zählt. Aber die Peinlichkeit beginnt, wie schon angedeutet, sobald man das Segment der Konzertkultur näher durchleuchten möchte, um genau zu wissen oder zu studieren, was auf den Programmen stand⁶. Angesichts der Verlegenheit ist die Behauptung ist kaum übertrieben: Was in Teilbereichen des „Musiklebens“ eigentlich „lebt“, entzieht sich weitgehend unserer Kenntnis, erschließt sich jedenfalls nicht anhand bequem greifbarer statistischer Unterlagen. Folglich ist es nicht leicht, in Erfahrung zu bringen, welcher Grad an Modernität im Orchesterwesen der unmittelbaren Gegenwart herrscht; bestenfalls kann man sich in dieser Hinsicht punktuell auf einige Orientierungsmarken verlassen, etwa für das Jahr 1990 auf den konzertstatistischen Beitrag von Günther Engelmann „Versteinern‘ die deutschen Orchester?“⁷, erschienen in der Zeitschrift „Das Orchester“, dem Verbandsorgan der Deutschen Orchestervereinigung; 1994 ließ Frauke M. Hess eine Untersuchung zur zeitgenössischen Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre folgen⁸, deren statistischer Teil aus den bekannten Gründen manche Wünsche offenläßt.

Indes – und damit berühren wir wiederum den schon bekannten heiklen Punkt – sind sich Nah- wie Fernstehende in ihrem Urteil über die bestehenden Konzertinstitutionen im Grundsätzlichen einig. Was in den Reihenkonzerten der Orchester vonstatten gehe, so lautet die landläufige, Erfahrungstatsachen widerspiegelnde Meinung, gliche einem Museum, das Klassik und Romantik zu seinem Inhalt mache, während Alte und Neue Musik eine kümmerliche Randerscheinung bilden, die durch die Existenz teilkultureller Szenen mit je eigenen Konzertreihen, Festivals und Ensembles aufgewogen werde. Unstreitig hat das understatement seine Richtigkeit. Es ist jedoch nicht zu verwechseln mit einer wissenschaftlichen Evaluation, auf die sich das eingangs angesprochene „realistische Geschichtsbild“ verlassen müsste. Es bedarf, um nicht im Absoluten stecken zu bleiben, unbedingt einer Ergänzung durch das Konkrete, das heißt: wünschenswert wäre der Seitenzweig einer intensiven programm- und repertoiresgeschichtlichen Forschung⁹. Der Wissenschaft fehlt der Überblick über ein Ganzes, fehlt der Einblick in den geschichtlichen Wandlungsprozess der Institution Konzert aus der Perspektive der gespielten Werke. Und dieser Mangel hat Geschichte. Darauf wird zurückzukommen sein.

Eine bemerkenswerte Ausnahme macht, zumindest im deutschsprachigen Raum (Deutschland, Österreich, Schweiz), das Theaterwesen (Sprechtheater, Oper, Ballett, Operette, Musical usw.), dessen Repertoire seit 1896/97 beinahe lückenlos dokumentiert ist¹⁰. Hierbei handelt es sich allerdings mehr um eine Leistung von Bühnenverbänden oder der Theaterwissenschaft denn der Musikwissenschaft, die ihrerseits sowohl die systematische Bestandsaufnahme des Repertoires als auch weiterführende Spielplananalysen (mit entsprechenden historiographischen Folgerungen) vernachlässigte, ohne indes deren Bedeutung jemals im Ernst zu leugnen¹¹.

Es wäre ungerecht, die Feststellung offenkundiger Versäumnisse in einen Vorwurf zu verwandeln, der mit der Musikwissenschaft streng ins Gericht geht. Ähnlich wie sich die Voraussetzungen plausibel machen lassen, unter denen die romantische Kunstanschauung, die Konzepte von Kunstreligion oder „Musical Idealism“ erfolgreich wurden, so müsste es auch gelingen, die Gründe darzulegen, warum ein realistisches Bild von Geschichte und Gegenwart so lange auf sich warten läßt. Naheliegender könnte die Hypothese sein, dass der unaufhaltsame Höhenflug von Kunstreligion per se gebot, ein Quantum an Realitätsverlust in Kauf zu nehmen, um sich selber eine umso bessere Überlebenschance zu garantieren. So gesehen war es geradezu ein Erfordernis, den Fakten des alltäglichen Musikgeschehens nicht allzu große Beachtung zu schenken.

Vielleicht geht diese Ansicht nun doch etwas zu weit! Denn es ließe sich daran erinnern, welch großen Wert die musikalische Fachpresse seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert darauf legte, Nachrichten aufzunehmen, die ein Mindestmaß an Bodennähe versprachen, namentlich die aus Groß-, Mittel- und Kleinstädten des In- und Auslands zufließenden Städteberichte. Eben diese Korrespondentenberichte erweisen sich bis auf den heutigen Tag als ein bedeutender und unverzichtbarer Fundus, um den Bestand örtlicher Konzerteinrichtungen abzuschätzen, ihre innere Organisation kennenzulernen und nicht zuletzt auch Aufschlüsse zum Repertoire der gespielten Werke zu erhalten. Allerdings ließ die Musikjournalistik des 19. Jahrhunderts kaum ein weitergehendes Interesse erkennen, um die musikalische Topographie des Landes näher und vor allem systematisch zu erkunden. Die Nachwelt sieht sich somit dem ausufernden Meer lokaler Berichterstattungen gegenüber, das sie zu schätzen und auszubeuten weiß, ohne darin hinlängliche Orientierung zu finden. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint dieser Mangel stärker bewusst geworden zu sein. Es ist sicher kein Zufall, dass der Musikgelehrte Friedrich Chrysander, der in der Musikwissenschaft als „der Begründer moderner methodischer Quellenforschung“¹² gilt, als erster eine um Exaktheit bemühte soziographische Bestandsaufnahme

zum Musikleben seiner Zeit herausbrachte. Unter dem sprechenden Titel „Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz“¹³ publizierte er im Jahre 1867 die Resultate einer Umfrage in 110 Städten: eine nach Städten geordnete Dokumentation („Statistik“) entsprechender Aktivitäten, deren Ergebnisse überraschenderweise unkommentiert blieben. Seinem Ansatz folgend, erschienen in späterer Zeit beträchtlich erweiterte Bestandsaufnahmen, vor allem diverse „Musiker-Kalender“ (1879–1943)¹⁴. In die Kette solcher Unternehmungen gehört schließlich auch das 1931 unter der Ägide von Leo Kestenbergs edierte „Jahrbuch der deutschen Musikorganisation“¹⁵, ein mit großem Aufwand recherchiertes Monumentalwerk, das erstmals auch die ökonomische Seite der Musikorganisation thematisierte¹⁶. All diesen Bestandsaufnahmen war es seit Chrysander gemein, dass sie die institutionelle oder organisatorische Ebene des Musiklebens transparent zu machen suchten und darüber hinausgehende Fragen, etwa nach den Spielplänen oder dem Repertoire beiseite ließen.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die musikalische Fachpresse, vor allem die sog. allgemeinen Musikzeitschriften ein Vorreiter in Bezug auf die Mitteilung oder Rezension von Spielplänen waren. Seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stößt man in den Fachorganen hin und wieder auf umfangliche, größeren Zeiträumen gewidmete Programmstatistiken zu einzelnen Konzertinstitutionen, etwa zur Hamburger Philharmonischen Gesellschaft, zu den Kölner Gürzenichkonzerten oder den Leipziger Gewandhauskonzerten. Angesichts ihrer Seltenheit wirkt der Abdruck solcher Zusammenstellungen „zufällig“, wie einer Laune des Augenblicks entsprungen. Auffallend ist durchweg die Beschränkung aufs Lokale, eine Einschränkung, die Chrysander mit seinem „Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz“ wohltuend durchbrach. Auch wenn wir im Hinblick auf das 19. Jahrhundert umfassende Konzertstatistiken entbehren müssen, so wissen wir doch, wie sehr sie von Zeitgenossen herbeigesehnt wurden. Einen ausgezeichneten Hinweis liefert Wilhelm Kienzls Aufsatz „Mahnrufe“ von 1885, aus dem ausführlich zitiert sei:

Es wäre ein sehr dankenswerthes und interessantes Unternehmen von Musiktheoretikern, die auf so vielen wissenschaftlichen (zumal historischen) Gebieten wichtige Anwendung der Statistik auch auf die Musik=Aufführungen auszudehnen. Natürlich müßte dies nur in großartigem Maßstabe geschehen, um einen wirklichen wissenschaftlichen Nutzen daraus ziehen zu können. Es müßten sämtliche Concertprogramme aller Jahrgänge jeder nur halbwegs hervorragenden Stadt gesammelt und statistisch excerptirt werden, um eine Uebersicht über die Flut und Ebbe des musikalischen Geschmackes einzelner Völker und im Allgemeinen des

Kunst=historischen Auf- und Abwärts ganzer Nationen und der Menschheit überhaupt zu erhalten. Da eine solche Aufgabe schon ob ihres ungeheuren Umfangs, ferner ihrer geisttötenden Einförmigkeit (bezüglich des Sammelns) für Einen zu groß ist, so sollte in jeder Stadt sich ein Sammler finden, der alljährlich eine statistische Concert-Revue macht.

Dieselbe müßte vor Allem ein alphabetisches Verzeichniß der Componisten mit Angabe der Anzahl der von ihnen in der betreffenden Saison öffentlich aufgeführten Werke (gleichviel ob Symphonie oder Lied) enthalten, um zu sehen, in wie weit gewisse Tondichter in einer bestimmten Stadt über Gebühr gepflegt oder auch vernachlässigt wurden, um ferner zu sehen, ob bei einheimischen Componisten, das Wort ‚nemo propheta in patria‘ zutrifft oder nicht usw. Außerdem müßte über das Verhältniß der zu Gehör gebrachten Vocalwerke zu den aufgeführten Instrumentalwerken constatirt und in diesen Hauptgruppen wieder die Pflege der darin enthaltenen Combinationsarten [...].

Welche Perspektive giebt das für die künftige Musikforschung! Man sollte diesen Vorschlag ernstlich erwägen¹⁷.

Ein doppeltes Anliegen spricht aus dem „Mahnruf“. Kienzls plädiert für die Selbstvergewisserung in der Realität des Musiklebens und verspricht sich – gleichsam als Nebeneffekt – eine Datensammlung für die künftige Musikforschung. Seinem Mahnruf sollte, wie man wohl schon ahnen kann, vorerst kein Erfolg beschieden sein.

Erst im angehenden 20. Jahrhundert konnten Kienzls Desiderate ansatzweise oder vorübergehend in Erfüllung gehen. So wurden etwa in dem von 1904 bis 1913 erschienenen „Musikbuch aus Österreich“¹⁸, einem Handbuch zur Musikorganisation, die Konzertpläne von Wiener Musikinstitutionen ausführlich mitgeteilt. Einen Schritt weiter und auf Selbständigkeit bedacht gingen schließlich die als Periodikum edierten, heute nur noch in wenigen Exemplaren erhaltenen Mitteilungsblätter „Konzertprogramme der Gegenwart“, die von 1910 bis 1919 in sieben Jahrgängen herauskamen¹⁹. Es macht an dieser Stelle wenig Sinn, weitere Mosaiksteine, die der Forschung nützlich sein können, aufzuzählen. Kostbare Mosaiksteine sind vorhanden, aber sich fügen sich letzten Endes bloß zu einem an wenigen Stellen glänzenden Fragment.

Vor dem hier geschilderten Hintergrund vermag deutlich zu werden, dass es kein geringes Wagnis war, wenn sich Rebecca Grotjahn dem Dissertationsthema zuwandte: „Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte“ (1998)²⁰. In Ermangelung ergiebiger Vorarbeiten, vor allem auf dem Gebiet der systematischen Repertoireforschung, sah die Autorin keinen anderen Ausweg, als sich vornehmlich auf die Ausschöpfung von Musikperiodika

einzulassen. Ihre Begründung lautete: „Ist die vorliegende Darstellung (...) einerseits auf Primärquellen angewiesen, mußte andererseits auf eine zeitraubende Suche nach den schwer zugänglichen (wenn nicht gar ganz und gar unauffindbaren) Programmzetteln der zahlreichen Konzertinstitute andererseits jedoch verzichtet werden. Als Basis (...) wurden stattdessen Konzertkritiken und vor allem Saisonberichte gewählt, die in den überregionalen Musikzeitschriften regelmäßig abgedruckt wurden. Hinzu kamen einige lokalgeschichtliche Studien, die ausführliche Daten zur Programmgestaltung enthalten“²¹. Verlegenheit spricht aus dem Ansatz dieser Arbeit, zu deren solider Grundlegung die Auswertung entlegener Quellenmaterialien erforderlich wäre, die in der gewünschten Fülle auf Anhieb nicht zur Hand sind. Die Erschwernisse haben zur Folge, dass die Autorin auf die Konsultation relevanter Quellen (Programmzettel, repertoirestatistische Angaben usw.) von vornherein verzichtet und sich notgedrungen auf die Musikpresse konzentriert – und damit einem Beitrag zur Konzertberichterstattung näher rückt als zur Institutionsgeschichte des Konzerts. Offenbar übersteigt die Repertoireforschung die Arbeitskapazität eines einzelnen; sie müsste von einem – in den Geisteswissenschaften ebenso seltenen wie notwendigen – Forscherverbund etwa nach dem Muster der RISM-Projekte geleistet werden.

Wagen wir von hier aus den Sprung in die Gegenwart! Europaweit ist bis in die jüngste Zeit eine breit fundierte, mit stadgeschichtlichen Untersuchungen verbundene Repertoireforschung nur in Ansätzen erkennbar. Immerhin liegt eine Fülle von älteren, aber auch neueren lokalgeschichtlichen Untersuchungen oder institutionengeschichtlichen Einzelabhandlungen vor, die sich vorzugsweise den gediegenen Konzertinstitutionen, Orchestern und Ensembles oder Sing- und Oratorienvereinen widmet und bisweilen auch zu repertoirestatistischen Fragen Stellung nimmt. Auffallend häufig handelt es sich beim einschlägigen Schrifttum um Festbücher aus Anlass von Jubiläen, die den Standards wissenschaftlicher Dokumentation nicht immer genügen. Schwerlich addieren sich die vorliegenden Ergebnisse zu einem zuverlässigen Gesamtbild. Selbst der in engeren Grenzen operierenden Regionalgeschichtsschreibung bereiten sie nicht geringe Schwierigkeiten, wenn nicht gar Zumutungen²². Überdies beschränken sie sich fast durchweg auf Ausschnitte aus der sog. Hochkultur, das heißt auf Segmente aus dem bürgerlichen Theater- und Konzertwesen. Kaum zu übersehen sind in diesem Zusammenhang die teils erheblichen Forschungsdefizite im Hinblick auf übergreifende Studien zu den Institutionen der Kirchenmusik verschiedener Konfessionen oder zur populären Musik,

namentlich der Tanz-, Militär- und Unterhaltungsmusik. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auch Versäumnisse der Fachbibliographie, liegt doch Richard Schaals Fachbibliographie zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung über ein halbes Jahrhundert zurück und hat bis auf den heutigen Tag Fortsetzung nicht gefunden²³.

Näher besehen hat dennoch die lokalgeschichtliche Forschung nicht nur im Falle Leipzigs, worauf zurückzukommen sein wird, manche Trümpfe vorzuweisen. Vormalige Residenzstädte wie Dresden, Hannover, Kassel, München, Mannheim, Meiningen, Oldenburg, Stuttgart, Weimar oder Wien rückten von jeher ins Blickfeld der Forschung, so auch Bürgerstädte wie Breslau, Essen, Hamburg, Köln oder Frankfurt a. M., nicht zu vergessen die Metropole Berlin, deren Philharmonisches Orchester (gegr. 1882) von Peter Muck mit einer exzellenten Programmdokumentation bedacht wurde²⁴.

Die Lage der deutschen Forschung findet Entsprechungen im westlichen europäischen Ausland, wobei abermals auffällt, dass angesichts einer unzulänglichen Erfassung der Gesamtsituation Einzelabhandlungen zu musikalischen Institutionen bedeutender Musikstädte die Ausnahme bilden.²⁵ In der französischen Forschung ragen die repertoiregeschichtlichen Bestandsaufnahmen zum Pariser „Concert spirituel“ (1725–1790)²⁶ oder Studien zu Pariser Kammermusikgesellschaften im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts²⁷ hervor; angekündigt ist seit mehreren Jahren eine großangelegte programmstatistische Untersuchung zu drei Pariser Orchesterunternehmen, „Le Concert Symphonique à Paris de 1861 à 1914: Pasdeloup, Colonne, Lamoureux“, bearbeitet von Élisabeth Bernard. In England gab Simon McVeigh der Wissenschaft neue Impulse, indem er die Erforschung des Londoner Musiklebens auf neue, um Systematik bemühte Grundlagen stellte²⁸; darüber hinaus befinden sich Beiträge zur musikalischen Topographie des Landes in Arbeit, wozu mittlerweile erste Resultate zum Konzertwesen vorliegen²⁹. In der amerikanischen Forschung sind seit Jahrzehnten die Arbeiten des Historikers William Weber³⁰ führend, der sich mit seinen musiksoziologischen oder sozialgeschichtlichen Untersuchungen zum europäischen Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts, die u.a. den Metropolen London, Paris und Wien gewidmet sind, einen Namen machte. Ein umfassendes Abbild der gegenwärtigen internationalen Zusammenarbeit in der westlichen Forschung bietet der 2002 erschienene Sammelband „Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914“³¹. Zugleich beweist seine Konzentration auf Länder des Westens, dass Forschungen zur Musikkultur West- und Osteuropas noch immer eigene Wege zu gehen neigen und noch längst nicht in einem Maße zueinander gefunden haben, wie es mit

Rücksicht auf die Bewältigung der Sachfragen geboten wäre. Allerdings bleibt hier mildernd einzuräumen, dass die Voraussetzungen zur Forschung im osteuropäischen Raum unter den gegebenen politischen Bedingungen der Zeit vor 1989–1990 nicht eben günstig waren oder weiterhin nicht immer günstig sind³².

Kehren wir abschließend noch einmal zurück zu lokalen Größenordnungen! Im Unterschied zu der hier beschriebenen, auf bemerkenswerte Lücken hindeutenden Forschungssituation nimmt die Konzertstadt Leipzig in der Lokal- und Repertoireforschung eine unverkennbare Sonderstellung ein. Mustergültig ist die Konzerttätigkeit des Gewandhauses bzw. des Gewandhausorchesters nachgewiesen³³, wie auch die übrigen lokalen Musikinstitutionen von der älteren wie jüngeren Forschung beharrlich beachtet, wenn auch nicht immer dokumentiert wurden³⁴. Es ist zur Tradition geworden, dass Forschungen immer wieder auf die ausgezeichnet aufgearbeiteten Unterlagen zum Gewandhausorchester zurückgreifen, wenn sie sich detailliert zu repertoiregeschichtlichen Fragestellungen äußern möchten, unschwer erkennbar an Erich Reimers Beitrag „Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)“³⁵. Was „Repertoire“ und „Kanon“ im angehenden 19. Jahrhundert bedeuten mögen, hat er einzig und allein im Blick auf Leipzig dargelegt. Es wäre zu fragen, inwieweit die Ergebnisse seiner Untersuchung verallgemeinerbar sind!

Trotz der vergleichsweise günstigen Ausgangssituation im Falle Leipzigs sind auch hier eklatante Defizite festzustellen: Schon die Konzerte in der Leipziger Alberthalle oder die Programme der weltberühmten Thomaner sind bislang nicht erfasst und müssen anhand von Programmzetteln und Protokollbüchern der Präfekten recherchiert werden. Zugänglich sind die Quellen in der Thomasschule und im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig. Allein bei den Thomanern handelt es sich um über 3000 gedruckte Programmzettel aus der Zeit seit 1869 (handgeschriebene Motettenbücher seit 1822). Außerdem bestanden zeitgleich neben den genannten Institutionen u.a. die Orchestervereinigung Euterpe (1824–1885), der Liszt-Verein (1885–1902), die Akademischen Konzerte unter Hermann Kretzschmar (1890–1895) und das 1896 gegründete Windersteinorchester³⁶.

Zu bedenken ist weiter das Gesangsvereinswesen, dessen Bedeutung vor allem im späten 19. Jahrhundert kaum überschätzt werden kann. Tatsächlich verfügte Leipzig über eine ungewöhnlich hohe Anzahl an Gesangsvereinen. Das „Taschenbuch für deutsche Sänger 1864“³⁷ verzeichnet für Leipzig 24, mehr als für Berlin (22) oder

Wien (17). Dies ist eine Momentaufnahme zur Situation der Männerchöre, entstanden im Zusammenhang mit der Gründung des Deutschen Sängerbundes im Jahre 1862. Deshalb fehlen hier so bedeutende Chöre wie die Thomaner oder die Leipziger Singakademie, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts an den großen chorsymphonischen Aufführungen im Gewandhaus beteiligten; aber auch die Arbeitergesangsvereine sind an dieser Stelle übersehen worden. Andere Chorvereinigungen existierten zum Zeitpunkt der Erhebung nicht mehr, wie der Singverein „Orpheus“ oder der „musikalische Tunnel“³⁸, oder sie existierten noch nicht, wie der Leipziger Gausängerbund (1864), der Bach-Verein zu Leipzig (seit 1875)³⁹ sowie der Schubertbund oder der Leipziger Lehrergesangsverein (seit 1876).⁴⁰ Über das Repertoire all dieser Musikvereinigungen ist kaum etwas bekannt, eine Aufarbeitung steht aus.

Damit zeigt die Lokal- und Repertoireforschung ein doppeltes Gesicht: die an der Spitze angesiedelten Gewandhauskonzerte haben intensivste Beachtung erfahren, während die übrigen Institutionen, die zur Konstruktion eines „realistischen Geschichtsbildes“ nicht minder wichtig sind, der ebenbürtigen Aufarbeitung harren.

Abschließend braucht – aufs Ganze gesehen – kaum mehr betont zu werden, wie sehr es wünschenswert wäre, dass die repertoiregeschichtliche Forschung auf eine breite Basis gestellt wird. Und es liegt angesichts der Tatsache, dass einzelne Wissenschaftler mit den zu bewältigenden Aufgaben entweder vollends überfordert sind oder mit ihren zeitaufwendigen Forschungen bestenfalls punktuell vorankommen, kaum fern, von einem Erfordernis für die künftige Forschung zu sprechen. Erinnerung sei an dieser Stelle noch einmal an die methodischen Probleme der Arbeit von Rebecca Grotjahn. Was sie im Blick auf das Konzertwesen über die unzulänglichen Voraussetzungen der repertoiregeschichtlichen Forschung sagte, gilt eben nicht nur für den von ihr besprochenen Zeitraum von 1850 bis 1875, sondern für die letzten beiden Jahrhunderte überhaupt. Dabei ist ferner nicht zu übersehen, dass sich die Autorin auf eine einzige, wenn auch umfassende Fragestellung konzentrierte, die sich auf die gattungs- und institutionsgeschichtliche Stellung der Sinfonie bezieht. Unschwer ließe sich ausmalen, was es heißen würde, die Fragestellung auf andere Gattungen und Arten der Musik oder andere Kulturräume auszudehnen. Und unschwer ließe sich ebenso absehen, mit welchen nunmehr potenzierten Problemen der Repertoireforschung der einzelne Wissenschaftler konfrontiert wäre.

Die hier immer wieder angesprochenen Lücken der Forschung lassen sich heutzutage leichter als in früheren

Zeiten überwinden, indem – ähnlich wie es die deutsche Rundfunkforschung zum Sendeprogramm der Weimarer Republik tat – EDV-gestützte Untersuchungsmethoden zur Anwendung gelangen. Es liegt im vordringlichen Interesse der Musikforschung, das bereitstehende innovative technische Potential der Gegenwart gewinnbringend zu nutzen und in die Erforschung eines bislang beinahe undurchdringlichen Gebiets einzubringen, um die Realitäten vergangenen Musiklebens stärker bewusst zu machen. Dazu gehören unbedingt auch die verschiedenen Konzepte der musikalischen Moderne, angefangen von der „Zukunftsmusik“ bis hin zur „Postmoderne“, die aus ihren je eigenen Zusammenhängen zu diskutieren, nicht gegeneinander auszuspielen sind.

Und zur Realität gehört letzten Endes auch jenes Umfeld der Musikrezeption, das eingangs unter den Stichworten „Volk der Dichter und Denker“, „Kulturnation“, „romantische Musikanschauung“ oder „Kunstreligion“ skizziert wurde. Lange Zeit war man gewohnt, mit eben diesen Stichworten die „musikalische Hauptkultur“ zu assoziieren. Indes weiß jedermann, dass die sogenannte Hauptkultur niemals die vorherrschende war – und auch heute nicht ist. Und weil wir dies sehr genau wissen, dürfte wahrscheinlich nichts dagegen sprechen, dass wir künftig der idealen Welt die kleinen Fakten der großen Realität, der Repertoireforschung oder musikkulturellen Urbanität zur Seite stellen. „Rethinking of Modernism“ bedeutet in diesem Sinne: *Rethinking Musical Idealism and back to the facts, or go on to research.*

Referenzen

- ¹ *Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker? 14 Antworten*, hrsg. von Gert Kalow, Reinbek b. Hamburg 1964; Hans Wollschläger, *In diesen geistfernen Zeiten. Konzertante Noten zur Lage der Dichter und Denker für deren Volk*, Zürich 1986; *Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker? Mit Beiträgen von Wolfgang Frühwald u.a.*, Heidelberg 2004 (Studium Generale, Ruprecht-Karls-Universität 2002–2003).
- ² Theodor Volbehr. *Vom Volk der Dichter und Denker zum Volk der Tat. Eine Kriegerrede, gehalten in Magdeburg am 10. April 1917*, Magdeburg.
- ³ Georg Büchmann. „Gefügelte Worte“. In: *Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*, 35. Aufl. Frankfurt a. M.-Berlin 1986, S. 85.
- ⁴ Hans Heinrich Eggebrecht. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 592f.
- ⁵ Der vom Deutschen Musikrat herausgegebene „Musik-Almanach“ erscheint seit 1986 alle zwei Jahre.
- ⁶ Am Rande sei zumindest erwähnt, dass von 1981 bis 2001 ein vornehmlich dem Musikmanagement dienender „Konzert-Almanach“ mit insgesamt 22 Ausgaben erschien; vgl. zum Titelnachweis: *Konzert-Almanach [...] Termine, Programme, Sitzpläne und Preise klassischer Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland und im benachbarten Ausland*, Königswinter [Bonn] 1981 [Erschienen jährlich: 1. Ausgabe 1981/82 (1981), 22. Ausgabe 2002/03 (2002)].
- ⁷ Günther Engelmann. „Versteinern“ die deutschen Orchester? Eine Dokumentation zu dieser Frage“, In: *Das Orchester*, 38, 1990, S. 1022–1031.
- ⁸ Frauke M. Hess. *Zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre. Eine kulturästhetische und musikanalytische Bestandsaufnahme*, (Diss. 1993) Essen 1994. (= Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 19).
- ⁹ Der Terminus Repertoire meint hier durchgängig im modernen Sinne das statistisch fassbare Volumen gespielter Werke, nicht aber, wie etwa im Kontext von Hofkapellmusik, den bloßen Vorrat an geschriebenen oder gedruckten Musikalien, über deren Aufführung und vor allem Häufigkeit der Aufführung der Nachwelt kaum Nachrichten überliefert sind. Zur Diskussion terminologischer Fragestellungen vgl. Werner Braun, „Repertoire“: unspezifisches Schlüsselwort“. In: *Musica*, 37, 1983, S. 125–129.
- ¹⁰ Zu den grundlegenden Quellenmaterialien gehören neben dem „Neuen Theater-Almanach“ resp. „Deutschen Bühnen-Jahrbuch“ (1889ff) vor allem der „Deutsche Bühnen-Spielplan“ [1896/97 (1. Jg.)–1943/44 (48. Jg.)] sowie die periodisch edierten Werkverzeichnisse zum Bühnenrepertoire der DDR und BDR, deren Titel hier nicht näher aufgeführt werden; in Auswahl seien einschlägige Einzeluntersuchungen mit Angabe des Kurztitels genannt: Sigmund Schott, *Die Operaufführungen der deutschen Bühnen und des Gr. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim im Jahrzehnt 1901–1911. Ein Beitrag zur Theaterstatistik*, Mannheim 1913; Eberhardt Schott, *Zur Soziologie der Bühne. Die Oper im Jahrzehnte 1901/02–1910/11*, ms. Diss. Heidelberg 1921; Henrich, Bert[h]a, *Gestaltung und Besuch der Lustbarkeiten der Stadt Karlsruhe im Kriege. Ein Beitrag zur Theater- und Konzertstatistik*, ms. Diss. Heidelberg 1920; Wolfgang Poensgen, *Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkrieg*, Berlin 1934; *Die vormals Königlichen, jetzt Preussischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Nach den amtlichen Quellen zusammengestellt von Georg Droscher*, Berlin 1936; Franz-Peter Köhler, *Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896 bis 1966*, Koblenz 1968; Dieter Hadamczik, Jochen Schmidt, Werner Schulze-Reimpell, *Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1975*, Remagen-Rolandseck 1978; *Vergleichende Theaterstatistik 1949/50–1984/85. Theater und Kulturorchester in der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik, Österreich und der Schweiz*, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein u.a., Köln 1987.
- ¹¹ So bezieht sich die seit über einen Jahrhundert weitverbreitete Rede von der Musealisierung oder Historisierung von Oper und Konzert – wenn oftmals unausgesprochen – de facto auf repertoirestatistische Sachverhalte (Martin Loeser, „Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie ...“. Aspekte des Museumsgedankens in der Pariser Musikkultur des 19. Jahrhunderts“. In: *Die Musikforschung*, 58, 2005, S. 3–10).
- ¹² *MGG*, 1ed., Bd. 2, „Art“. Karl Franz Friedrich Chrysander, Kassel/Basel 1952, 1415.
- ¹³ „Versuch einer Statistik der Gesangsvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz“, In: *Jahrbücher*

- für *musikalische Wissenschaft*, 2. Bd., hrsg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1867, S. 337–374.
- ¹⁴ Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender [fortgeführt als: Max Hesse's deutscher Musiker-Kalender (1886–1922), Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern (1923–1927), Hesses Musiker-Kalender (1928–1941) Deutscher Musiker-Kalender (1942–1943)], 1. Jg. (1879) – 65. Jg. (1943).
- ¹⁵ *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation*, Berlin-Schöneberg 1931.
- ¹⁶ Vgl. u.a. Richard Thielecke, *Die soziale Lage der Berufsmusiker und die Entstehung, Entwicklung und Bedeutung ihrer Organisationen*, ms. Diss. Frankfurt a.M. 1921; Johannes Müller, *Deutsche Kulturstatistik (Einschl. der Verwaltungsstatistik). Ein Grundriss für Studium und Praxis*, Jena 1928.
- ¹⁷ Wilhelm Kienzl, Mahnrufe. „Musikalische Vorschläge“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 42, 1885, Bd. 81, Tl. 2, S. 469–471, hier: 470.
- ¹⁸ Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Städten des Auslandes (1, 1904–10, 1913).
- ¹⁹ Konzertprogramme der Gegenwart (1, 1910/11–7, 1917/19).
- ²⁰ Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 7)*, (Diss. Hannover 1997) Sinzig 1998.
- ²¹ Ebenda, 143f.
- ²² Zum Stand der gegenwärtigen Diskussion vgl. die Beiträge von Joachim Kremer „Regionalforschung heute? Last und Chance eines historiographischen ‚Konzepts‘“ und Reiner Nägele „Zur Methodologie regionaler Musikforschung oder: Was ist baden-bürttembergische Musik?“, in: *Die Musikforschung*, 57, 2004, S. 110–121 resp. S. 121–133; vgl. auch Norbert Jers (Hrsg.), *Musikalische Regionalforschung heute – Perspektiven rheinischer Musikgeschichtsschreibung*, Kassel 2002 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichtsschreibung 159).
- ²³ Richard Schaal. *Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung. Ein Nachschlagewerk*, Kassel 1947.
- ²⁴ Peter Muck. *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, 3 Bde., Tutzing 1982.
- ²⁵ Vgl. *Wien – Triest um 1900. Zwei Städte – eine Kultur?*, hrsg. von Cornelia Szabó-Knotik, Wien 1993.
- ²⁶ Constant Pierre. *Histoire du concert spirituel. 1725–1790*, Paris 1975.
- ²⁷ Joël-Marie Fauquet. *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870. Préface de François Lesure*, Paris 1986.
- ²⁸ Simon McVeigh. *Concert Life in London from Mozart to Hady*, Cambridge 1993.
- ²⁹ Vgl. u.a. *Concert Life in Eighteen-Century Britain*, hrsg. von Susan Wollenberg und Simon McVeigh, Aldershot u. a.: Ashgate 2004, Rezension von Jürgen Schaarwächter. In: *Die Musikforschung*, 58, 2005, 445.
- ³⁰ William Weber. *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna*, New York 1975; ders., *The rise of musical classics in eighteenth-century England. A study in canon, ritual, and ideology*, Oxford 1992; ders., *The musician as entrepreneur, 1700–1914. Managers, charlatans, and idealists*, Bloomington 2004.
- ³¹ *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Sous la direction de Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner avec la collaboration de Julia Kraus et Dominique Lassaigue, Paris 2002. – Auf ähnliche Weise spiegelt sich die internationale oder interdisziplinäre Zusammenarbeit in Sachen „Akademie“ oder „Konzert“ auch in dem Sammelband: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Zugleich Bericht über das Symposium „Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer“ (Saarbrücken 1991)*, hrsg. von Wolf Frobenius, Saarbrücken 1993.
- ³² Eine bislang absolute Ausnahme bildet die Arbeit von Rüdiger Ritter, *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*, Stuttgart 2004 (*Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa*, Bd. 19).
- ³³ Alfred Dörrfel. *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884; Eberhard Creuzburg, *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1931*, Leipzig 1931; Johannes Forner (Hrsg.): *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig 1981.
- ³⁴ Hervorgehoben sei die Reihe: *Musikstadt Leipzig. Studien und Dokumente*, 4 Bde., Hamburg 1998ff.
- ³⁵ Erich Reimer, *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800–1835)*, a.a.O., 241–260.
- ³⁶ Für einen Überblick zu einem früheren Zeitpunkt siehe Bartholf Senff, *Führer durch die musikalische Welt. Adressbuch, Chronik und Statistik aller Städte von Bedeutung: Leipzig*, Leipzig 1868; vgl. auch die Zusammenstellung bei Irene und Gunter Hempel, *Musikstadt Leipzig*, Leipzig 1979, 113f.
- ³⁷ *Taschenbuch für deutsche Sänger 1864. Reprint mit Einführung*, hrsg. von Friedhelm Brusniak u. Dietmar Klenke, Schillingsfürst 1996, S. 130–133. Sie seien hier aufgezählt: Universitäts-Gesangverein zu St. Pauli, Liedertafel, Germania, Akademischer Gesangverein Arion, Asträa, Guttenberg, Zöllnerbund, Riedel'scher Verein, Ossian, Glocke, Euterpe, Gewerblicher Bildungsverein, Cäcilia, Männergesangverein, Richard Müller'scher Verein, Teutonia, Sängerverein Hellas, Gesangverein Vorwärts, Anakreon, Phönix, Liederlust, Liederkranz, Gesangverein die Neunzehner und Luscinia.
- ³⁸ Schmidt. *Das Musikleben*, S. 145 u. 153f.
- ³⁹ R. Beer. *Der Bach-Verein zu Leipzig 1875–1899*, Leipzig 1900.
- ⁴⁰ *Bericht des Leipziger Lehrergesangvereins 1876–1886*, Leipzig 1886.

Summary

According to a romantic viewpoint, which strictly separated art as the ideal world from the real world all that is outside the spiritual world of a great composer is not connected with the structure of a work of art and the historical circumstances of its composition. Musicology enjoys humanitarian research – pedantic analysis of music or complex investigation of musical life. However, the need arises to create a “realistic historical picture” to balance the history of ideas: to make the daily routine of musical life important and to return it to the range of vision of research. Further, the article focuses on investigating repertoire related to concerts of symphony music.

There are many reference books, which contain comprehensive information at least about such “musical countries” as Germany, Austria or Switzerland. However, problems arise as soon as attempts are taken to study deeper a segment of the culture of concerts, to find out what music was performed at those concerts.

True, some statistical data made by certain concert institutions on comprehensive programs for a long period of time beginning with the first half of the 19th century exist. However, they are rare, “chance” concert programs, which are limited to a certain locality, and it is impossible to draw reasonable conclusions. The situation essentially improved at the beginning of the 20th century with a periodical publication of collections of concert programs, but only for some time.

Currently, comprehensive repertoire investigation is taking first steps, and there are still gaps and unanswered questions. Nevertheless, successful local research in some German cities was noticed in other West European countries. Meanwhile, conditions for such research in Eastern Europe were unfavorable until 1989 and 1990 due to the political situation or are still unfavorable.

More detailed study of the experience of repertoire investigation in Leipzig revealed inequality: Gewandhaus concerts attract researchers’ interest, while other institutions, which are no less important for constructing a “realistic picture” still await equally close attention.

Santrauka

Pagal romantinį požiūrį, griežtai atskiriantį meną kaip idealų pasaulį nuo realaus, nesvarbu tai, kas yra už didžiojo kompozitoriaus dvasinio pasaulio ribų, kas nesusiję su meno kūrinio struktūra ir kompozinėmis istorinėmis jo aplinkybėmis. Muzikologijoje mėgaujama humanitariniais tyrimais – pedantiškomis muzikos analizėmis arba sudėtingais muzikinio gyvenimo tyrinėjimais. Bet atsiranda poreikis sukurti „realistinę istorijos paveikslą“ – kaip atsvarą idėjų istorijai: aktualizuoti ir tyrinėti muzikinę kasdienybę. Straipsnyje telkiamasi į repertuaro tyrimus, susijusius su simfoninės muzikos koncertais.

Daugybėje žinybų galima rasti informacijos bent jau apie „muzikinių kraštų“, tokių kaip Vokietija, Austrija ar Šveicarija, muzikinį gyvenimą. Sunkumų kyla mėginant analizuoti koncertų kultūros segmentą, išsiaiškinti, kas koncertuose buvo atliekama. Tiesa, nuo XIX a. I pusės galima aptikti kai kurių koncertinių institucijų išsamias, didelį laikotarpį apimančias programų statistikas, tačiau jos pernelyg retos, „atsitiktinės“ ir apribotos konkrečios vietos, todėl sunku daryti platesnes išvadas. XX a. pradžioje ėmus periodiškai leisti koncertų programų rinkinius, situacija pagerėjo, bet tik trumpai.

Šiuo metu Europoje išsamūs repertuaro tyrimai žengia pirmuosius žingsnius, tad neatsakytų klausimų ir spragų lieka dar daug. Vis dėlto atskirų Vokietijos miestų atvejai atskleidžia sėkmingus vietinius tyrinėjimus. Jie randa atgarsį ir kituose Vakarų Europos kraštuose. O prielaidos panašioms tyrimams Rytų Europoje iki 1989–1990 m. dėl politinių sąlygų buvo nepalankios arba vis dar yra nepalankios.

Detaliau panagrinėjus Leipzigo atvejį matyti, kad repertuaro tyrimai pasižymi savotišku dvilypumu: „Gewandhaus“ koncertais mokslininkai nuolat domisi, o kitos institucijos, kurios yra ne mažiau svarbios konstruojant „realistinę paveikslą“, vis dar laukia lygiaverčių darbų.