

„Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie ...“ Aspekte des Museumsgedankens in der Pariser Musikkultur des 19. Jahrhunderts

von Martin Loeser, Hannover

Vorbemerkung

Das sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach und nach entfaltende Phänomen des Historismus dürfte hinsichtlich seiner grundsätzlichen Relevanz für die Geschichte des 19. Jahrhunderts unstrittig sein. Strittig ist hingegen seine Beurteilung, zumal dem Terminus im Verlauf seiner Geschichte innerhalb der verschiedenen Künste und wissenschaftlichen Disziplinen immer wieder unterschiedliche, teilweise pejorativ konnotierte Bedeutungen zugewiesen wurden.¹ Während der Begriff in der Musikwissenschaft vorwiegend im Kontext bestimmter kompositionstechnischer Verfahren und Bezüge zu Modellen Alter Musik seine Anwendung findet, zielt der Begriff weiter gefasst auf „eine grundsätzliche Bedeutung der Geschichte und des historischen Denkens“² für das Bewusstsein und Handeln einer Epoche. Der vorliegende Beitrag knüpft an dieses umfassende Verständnis des Historismus-Begriffs an. Ausgehend von der Beobachtung Friedhelm Krummachers, dass sich „[p]arallel zur Institution des Museums [...] die des öffentlichen Konzerts“ ausgebildet habe,³ werden unter kulturgeschichtlicher Perspektive einige Aspekte des Museumsgedankens und seiner Relationen zur Musik beleuchtet.

*

Als sich Franz Liszt 1835 in einer Artikelserie der *Gazette musicale de Paris* kritisch „Zur Situation der Künstler und ihren Bedingungen in der Gesellschaft“ äußerte,⁴ stellte er an das Ende seiner Ausführungen einen Forderungskatalog, in dem es heißt:

„Au nom de tous les musiciens, au nom de l'art et du progrès social, nous demandons, nous réclamons: Premièrement, la fondation d'un concours quinquennal de musique religieuse, dramatique et symphonique. Les meilleurs compositions dans ces trois genres devront être solennellement exécutées pendant un mois au Louvre, et ensuite acquises et publiées aux frais du gouvernement. En d'autres termes, – la fondation d'un nouveau MUSÉE.“⁵

Die Forderung Liszts nach einem Museum für die Musik erscheint für heutige Ohren zunächst einmal kurios, zumal im Rahmen eines Diskurses, der sich mit dem Zusammenhang von Musik und ‚sozialem Fortschritt‘ auseinandersetzt. Zu fragen

¹ Vgl. zum unterschiedlichen Verständnis des Begriffs in den Geistes- und Kunstwissenschaften, aber auch innerhalb der Musikwissenschaft Carl Dahlhaus, Art. „Historismus“, Abschnitte I–VII, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 335–342, und Friedhelm Krummacher, Art. „Historismus“, Abschnitte VIII–X, in: ebd., Sp. 342–352.

² Jörn Rüsen, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Frankfurt/M. 1993, S. 17.

³ Krummacher, Sp. 346.

⁴ Franz Liszt, „De la situation des artistes et de leur condition dans la société“, in: *Gazette musicale de Paris* 2 (1835), S. 154 f., 157–159, 165 f., 245–249, 285–292 u. 332 f. (Leichter zugänglich im französischen Original sowie deutscher Übersetzung in ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Detlev Altenburg, Bd. 1: *Frühe Schriften*, hrsg. v. Rainer Kleinertz, Wiesbaden 2000, S. 2–65).

⁵ Liszt, S. 333 (*Sämtliche Schriften*, S. 62).

wäre daher, warum Liszt diese Verbindung herstellte und inwiefern sich sein Verständnis des Museumsbegriffs möglicherweise von unserem heutigen Verständnis unterschied. Warum gelangte er darüber hinaus gerade zu einem solchen Maßnahmenpaket?

Um diese Fragen zu beantworten, ist es zunächst erforderlich, die dem Museum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris zugewiesene Bedeutung zu erläutern. Daran anschließend wird dann gezeigt, in welche weiteren Zusammenhänge der Pariser Musikkultur der Museumsgedanke Eingang fand.

Zur gesellschaftlichen Bedeutung und Funktionalität des Museums

Die Forderung Liszts nach einem Museum war Anfang der 1830er-Jahre keineswegs abwegig. Denn das Museum war zu dieser Zeit eine immer noch relativ neue und vor allem sehr prominente Institution. Im Zuge der Französischen Revolution waren allein in Paris fünf Museen eröffnet worden, darunter der von Liszt erwähnte Louvre; zwischen 1803 und 1805 erhielten zudem 22 Städte in den Departements Museen.⁶

Der Grund für eine derartige Kulturpolitik lag in dem großen Wert, der Kunst allgemein zuerkannt wurde. Diese wurde seit der Französischen Revolution besonders geschätzt, da sie mit Freiheit gleichgesetzt wurde und nach diesem Verständnis zum Erreichen der allgemeinen Freiheit durch die Revolution beigetragen hatte.⁷ Aufgrund dessen sah die französische Republik sich zu ihrer Pflege besonders verpflichtet, was ab 1794 zu einem planmäßigen Erobern bzw. Erbeuten von Kunstschätzen während der Revolutionskriege führte. In einer am 20. September dieses Jahres vor dem Nationalkonvent gehaltenen Rede wurde dies mit der Rettung der „Meisterwerke“ begründet, da diese „durch die Knechtschaft besudelt worden“ seien.⁸ Weiter heißt es:

„Hierher, [in das] Nationalmuseum, wird der Ausländer von heute kommen, um zu lernen; der empfindsame Mensch wird vor den Werken der vergangenen Jahrhunderte Tränen vergießen; der vom Feuer des Genies besessene Künstler wird Modelle herausuchen, die sein männlicher, von den Ketten des Despotismus befreiter Pinsel vielleicht übertreffen wird.“⁹

Neben der, wie es der Kunsthistoriker Edouard Pommier formulierte, hier zum Ausdruck kommenden „Freiheitsideologie“,¹⁰ aufgrund derer eine dauerhafte kulturelle Überlegenheit Frankreichs angestrebt wurde, werden hier auch Funktionen des Museums benannt. So ist das Museum einerseits der Ort des Aufbewahrens, des Konservierens von Meisterwerken, andererseits wird es als für die Allgemeinheit – hier angesprochen als „empfindsame Menschen“ und „Ausländer“ – bestimmter Ort des Lernens und der ästhetischen Kontemplation angesehen. Darüber hinaus soll es direkt zur modellhaften Demonstration, also als Vorbild für die Künstler dienen. Aufgrund

⁶ Vgl. Ingeborg Cleve, *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845)* (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 111), Göttingen 1996, S. 81. – Von Plänen zu fünfzehn Museen allein für das Jahr 1801 berichtet Desvallées; vgl. André Desvallées, „Konvergenzen und Divergenzen am Ursprung der französischen Museen“, in: *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, hrsg. v. Gottfried Fliedl (= *Museum zum Quadrat* 6), Wien 1996, S. 65–130, hier S. 117.

⁷ Vgl. Edouard Pommier, „Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt“, in: *Die Erfindung des Museums*, S. 7–25, hier S. 12 f.

⁸ *Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale*, hrsg. v. James Guillaume, Bd. 5, Paris 1904, S. 75, zit. nach Pommier, S. 14.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 13.

dieser zivilisatorischen Funktionen galt das Museum daher als wichtiges Bildungsinstrument für die staatsbürgerliche Grundbildung.¹¹

Wie populär Museen waren, geht neben der bereits angeführten Zahl von Neugründungen auch aus einem ökonomischen Gutachten des englischen Kaufmanns John Bowring hervor. Dieser bereiste Frankreich Anfang der 1830er Jahre als Wirtschafts- und Handelsexperte im Auftrag der englischen Regierung. In dem Gutachten heißt es:

„[All the establishments] ... are not only open on a Sunday, but they are crowded, and the labouring people go there; in France, I may say, there is an atmosphere of art, and into that atmosphere the nation is thrown.“¹²

Bemerkenswert ist hier nicht nur der regelrechte Ansturm auf die Institution, sondern auch deren von Bowring betonte klassenübergreifende Popularität. Eine derartige Attraktivität ist durch den freien Eintritt am Wochenende zu erklären, der auch sozial schwächeren Schichten den Zutritt ermöglichte. Darüber hinaus signifikant ist der Umstand, dass dem Museum Interesse im Rahmen eines ökonomischen Gutachtens zuteil wird. Eine Erklärung dafür findet sich ebenfalls in Bowrings Ausführungen:

„What the Government has done is to make art universally accessible; all [...] collections of art, whether in painting, statuary or engraving, in fact every thing which is likely to form the national taste, is opened to the people.“¹³

Das Museum erschien aus ökonomischer Perspektive also primär als Ort der Geschmacksbildung, als Institution ästhetischer Bildung, mit deren Hilfe man weite Teile der Bevölkerung erreichen konnte. Und nach Ansicht des Gutachters Bowring war der auf diese Weise vermittelte ‚gute Geschmack‘ dafür verantwortlich, dass die im Vergleich zu England noch weitgehend handwerklich dominierte französische Güterproduktion der eigenen englischen qualitativ überlegen war.¹⁴

Emblem und Ausgangspunkt einer derartigen volkswirtschaftlichen Funktionalisierung von Kunst, innerhalb derer das Museumskonzept als Schnittstelle diente, waren die seit 1798 veranstalteten Industrieausstellungen. Schon bei der ersten Ausstellung auf dem Marsfeld wurden die exponierten Produkte nicht nur von Technikern und Naturwissenschaftlern begutachtet, sondern auch von Künstlern auf ihre geschmackvolle Gestaltung hin beurteilt, zudem waren sie katalogisiert und wurden publikumswirksam präsentiert. Die ausgezeichneten Waren überführte man – gleichsam zur ästhetischen Kontemplation – in einen in der Mitte aufgestellten „temple à l'industrie“.¹⁵

Zeigt bereits diese Organisation eine, wie es die Historikerin Ingeborg Cleve formulierte, „Inszenierung der Waren als Kunstwerke“¹⁶ nach dem Konzept des Museums, so wurde dieser Bezug auch noch einmal vom Veranstalter, dem französischen Innenminister Nicolas Louis François de Neufchâteau, herausgestellt. Nach dem „asile“, das Frankreich den schönen Künsten durch ihre Eroberung geboten habe, rufe

¹¹ Vgl. dazu Cleve, „Der Louvre als Tempel des Geschmacks. Französische Museumspolitik um 1800 zwischen kultureller und ökonomischer Hegemonie“, in: *Die Erfindung des Museums*, S. 26–64, insbes. S. 35 u. 44 ff.

¹² *Report from the Select Committee on the Silk Trade*, Testimony of John Bowring, LL.D., London 1832, S. 538, § 8832, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 53.

¹³ *Report from the Select Committee*, S. 538, § 8831, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 53.

¹⁴ Vgl. dazu Cleve, „Der Louvre“, S. 28 f.

¹⁵ *Gazette nationale*, 1798, 3, S. 1395, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 37.

¹⁶ Cleve, „Der Louvre“, S. 37.

„[l]a liberté [...] également les art utiles, en allumant le flambeau d'une émulation inconnue sous le despotisme“ hervor.¹⁷

Weithin sichtbar wurde die enge Verbindung zwischen den „beaux-arts“ und den „arts utiles“ – unter denen die Musikinstrumente wiederum als „arts sensitifs“ rangierten – ab 1801 demonstriert. Seit diesem Jahr fanden die Industrieausstellungen im Louvre statt. Erst 1834 mussten sie dort aus Platzgründen weichen.¹⁸ Zeitgleich mit den Industrieausstellungen wurde im Louvre auch der jährliche ‚Salon‘ – die Ausstellung neuer Werke der Bildenden Künste – abgehalten, wodurch nach Cleve „Kunstproduktion und Industrieproduktion, Fortschritt in der Kunst und in den Gewerben [...] parallel zueinander in den Blick der Öffentlichkeit gerieten [...] und als Teile einer Einheit gesehen“ wurden.¹⁹ Wie positiv diese Synthese aufgenommen wurde, geht aus einer geradezu euphorischen Äußerung des Kunstprogrammatikers Émeric-David über den Louvre hervor:

„Que ce palais est grand, ainsi paré des productions de notre industrie! quelle variété! quelle richesse! quel éclat! Ici la peinture brille dans les ouvrages qu'elle a dirigés, autant qu'au salon d'exposition dans ceux qu'elle a produits.“²⁰

Angesichts der allgemein herrschenden Euphorie bezüglich des Zusammentreffens von Kunst und Industrie im Museumsgedanken und des daraus resultierenden Fortschritts, ist es nicht verwunderlich, dass auch Liszt diese Ansicht teilte, zumal sich derartige Gedanken auch in den ihm vertrauten sozial-christlichen Lehren von Claude-Henri de Saint-Simon und Félicité de Lammenais finden.²¹ So sprach auch Liszt in dem eingangs angeführten Zeitschriftenartikel von der unbezweifelbaren „puissance civilisatrice de l'art“, von der „importance des travaux artistiques, leur influence et leur nécessité sociale“ und sah zugleich eine „trinité nouvelle de la science, de l'industrie et de l'art“ gegeben.²² Vor diesem Hintergrund ist daher auch seine Forderung nach einem Museum für die Musik zu verstehen, welches er in Anlehnung an den Ort sowie an die Modalitäten von Industrieausstellung und Salon als einen im Louvre abzuhaltenden Wettbewerb begriff. Bemerkenswert ist dabei besonders die Forderung nach der Aufführung neuer Werke, womit dem Museum von Liszt große Bedeutung zur Förderung der zukünftigen Entwicklung der Musik zugemessen wurde.

Zur Projektion des Museumsgedankens auf die Musik

Die von Liszt erhobene Forderung nach einem Museum bzw. nach einer den Salons der Bildenden Künste ähnlichen Ausstellung für die Musik findet sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder. Zudem war Liszt keineswegs der Erste, der in Paris einen

¹⁷ „Le Ministre de l'intérieur, aux administrations centrales de Département, et aux Commissaires du Directoire exécutif près de ces Administrations. Paris, le 9 Fructidor, an 6 de la République“, in: *Recueil des lettres circulaires, instructions, programmes, discours, et autres actes publics, émanés du C.^{en} François de Neufchâteau, pendant ses deux exercices du Ministère de l'intérieur*, Bd. 1, Paris an VII [1799], S. 103, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 57.

¹⁸ Vgl. Cleve, „Der Louvre“, S. 46 f.

¹⁹ Ebd., S. 47.

²⁰ T. [oussaint] B. [ernard] Émeric-David, *Histoire de la peinture au moyen âge. Suivie de l'histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts du dessin, et du musée olympique*, Paris 1863, S. 278, zit. nach Cleve, „Der Louvre“, S. 62.

²¹ Vgl. einführend Wolfgang Röd, „Philosophie als Gesellschafts- und Religionskritik“, in: Stefano Poggi u. W. Röd, *Positivismus, Sozialismus und Spiritualismus im 19. Jahrhundert (= Geschichte der Philosophie 10: Die Philosophie der Neuzeit 4)*, München 1989, S. 157 ff. und 266 ff.

²² Liszt, S. 285 (*Sämtliche Schriften*, S. 28).

Bezug zwischen Musik und Museum hergestellt hatte. Bereits ein Jahr zuvor hatte Hector Berlioz den Museumsgedanken bis in die Wortwahl hinein auf die *Société des Concerts du Conservatoire* projiziert. So heißt es in der *Gazette musicale de Paris*:

„Belle institution!! noble monument élevé à l’art pour en conserver et protéger l’existence. Rare assemblée d’artistes qui sentent et comprennent, se passionnent et admirent, obéissent au génie dont ils sont les fidèles interprètes, n’usurpent point sa place au soleil, mais la lui font plus large, au contraire, réunissent leurs talents, leurs efforts, leurs amours-propres en faisceau, et se font piédestal pour élever des statues. [...] Ces magnifiques solennités musicales viennent de finir; notre Louvre est fermé.“²³

Und noch 1842 bezeichnete er diese Konzertgesellschaft „comme un musée où de merveilleuses compositions sont exposées“; allerdings als „musée trop rarement ouvert“, das trotz des großen Interesses, das es für die Öffentlichkeit besitze, nur schwer zugänglich sei.²⁴ Ebenso sprach Camille Saint-Saëns am Ende des Jahrhunderts davon, dass „dieser ehrwürdige Ort wohl immer [den Charakter eines Museums] behalten“ werde, „und den ersten Platz [...] die geheiligten Werke einnehmen“ werden. Das sei „sein gutes Recht“ und seine „hauptsächliche Funktion“.²⁵

Gefördert wurden derartige Projektionen durch die zwischen Museum und Konzert bestehenden Analogien: Beide Institutionen waren Orte der Öffentlichkeit und der ästhetischen Kontemplation, zudem diente – zumindest in diesem speziellen Fall – die künstlerische Qualität der dargebotenen Werke als verbindendes Element, da die *Société des Concerts* in der Regel nur bereits als Meisterwerke anerkannte Kompositionen zur Aufführung brachte.²⁶ Welch eine wesentliche Bedeutung gerade diesem qualitativen Punkt zugemessen wurde, geht aus einer Äußerung Saint-Saëns’ aus dem Jahr 1890 hervor:

„Mit dem Konzertrepertoire ist es wie mit der Bildergalerie: Alles, was gut ist, muß dort seinen Platz finden. Das Publikum mißt gern den Wert der Werke danach, wie intensiv dabei seine Sinne beeindruckt werden, aber das ist ein völliger Irrtum. Die Erhabenheit der Ideen, ihre Originalität, die Tiefe des Gefühls und die Schönheit des Stils machen den Wert der Kunstwerke aus und nicht die mehr oder minder große Verwirrung, die sich den Sinnen mitteilt. Sollte das Trachten nach dem sensitiven Erlebnis zum Ziel der Musik werden, so wird sie davon binnen kurzem vernichtet werden, denn allzubald hat dies eine unerträgliche Monotonie und tödliche Überspanntheit zur Folge.“²⁷

Vor diesem Hintergrund ließe sich die vielfach als monoton kritisierte Programmgestaltung der *Société des Concerts du Conservatoire* überdenken. Da sich deren Konzerte lange Zeit in ihrer hohen Qualität und ihrer rigorosen Abgrenzung gegenüber Novitäten deutlich von anderen Pariser Konzertunternehmen abhoben, kollidierten sie mit einer in Paris weit verbreiteten Auffassung der Musik als bloßer Unterhaltung.²⁸ Betrachtet man die Programmgestaltung hingegen aus der Perspektive einer ständigen Museumsausstellung mit ihrem oben angesprochenen Ziel ‚zu schützen und zu konservieren‘, so erhielt dieser Vorwurf eine völlig andere Qualität.

²³ Hector Berlioz, „Concerts du Conservatoire“, in: *Gazette musicale de Paris* 1 (1834), S. 133–135, Zitat S. 133.

²⁴ H. Berlioz, „Premier Concert du Conservatoire“, in: *RGMP* 9 (1842), S. 21 f., hier S. 21.

²⁵ Camille Saint-Saëns, *Musikalische Reminiszenzen* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 53), Wilhelmshaven 1979, S. 83.

²⁶ Vgl. dazu E.[dme]-M.[arie]-E.[mest] Deldevez, *La Société des Concerts du Conservatoire 1860 à 1885*, Paris 1887, Neuausg. hrsg. v. Gérard Streletski (= *La musique en France au XIXe siècle* 1), Heilbronn 1998, S. 19.

²⁷ Saint-Saëns, S. 218.

²⁸ So beklagte etwa der Komponist Joseph-Bonaventure Laurens, dass Musik „n’est pour la société moderne qu’un amusement, qu’une récréation futile“; J.-B. Laurens, „Lettres sur l’Allemagne. A Stephen Heller. Cinquième Lettre“, in: *RGMP* 12 (1845), S. 89 f., Zitat S. 89.

Ein weiterer Punkt, den zu hinterfragen sich lohnte, wäre in diesem Zusammenhang die Bewertung historischer Konzerte, wie sie 1832, 1833 und 1835 von François-Joseph Fétis in Paris veranstaltet wurden. In deren nach Epochen organisierten Programmen hatte Carl Dahlhaus vor allem einen dokumentarischen, weniger einen ästhetischen Zweck gesehen. An erster Stelle habe die „Demonstration [eines] kompositionstechnischen Standes“²⁹ gestanden. Zwar gab es Dahlhaus zufolge auch restaurative Anliegen, verstanden als Re-Etablierung eines verlorengegangenen Repertoires, an eine Auswirkung auf die zeitgenössische Kunst – wie sie ja von Liszt gerade zu dieser Zeit in Erwägung gezogen worden war – dachte er aber nicht. Auch wenn bislang Belege dafür fehlen, wie Fétis seine Konzerte verstand, wäre im Sinne des damaligen restaurativen und progressiven Funktionen synthetisierenden Museumsverständnisses eine intendierte Wirkung auch auf die zeitgenössische Kunst nahe liegend, zumal Fétis davon ausging, „que l'art ne progresse pas, qu'il ne fait que se transformer.“³⁰

Dass eine Katalysatorfunktion Alter Musik durchaus angenommen wurde, zeigt das Beispiel zweier Chorvereine zu Beginn der 1860er Jahre. So erläuterte die 1860 von dem Komponisten Désirée Martin Beaulieu – einem Schüler Méhuls und Rompreisträger – gegründete *Société de concerts de chant classique* ihre Intention folgendermaßen:

„Désireux de remettre en lumière les chefs-d'œuvre du chant religieux et du chant dramatique oubliés ou complètement ignorés de la génération actuelle, et convaincu de l'heureuse influence que leur audition pourrait exercer sur l'art contemporain, M. Beaulieu songea à organiser des concerts annuels dans lesquels il ferait entendre des compositions classiques puisées dans toutes les écoles, dans tous les genres, et qui ont toujours été considérées comme de grands et beaux modèles, dans le but de les offrir à l'attention publique, comme on offre aux regards, dans les musées, les anciens chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et des autres arts du dessin.“³¹

Hier wird nicht nur explizit vom „glücklichen Einfluss“ auf die zeitgenössische Kunst gesprochen, sowie vom zu gebenden Vorbild durch „große und schöne Modelle“, darüber hinaus kommt zudem die enge Orientierung am Museumsgedanken darin zum Ausdruck, dass auch auf die museale Anordnung nach Schulen und Genres Bezug genommen wird.

Dass dies kein Einzelfall war, ist auch am Beispiel der 1861 gegründeten *Société académique de musique sacrée* zu sehen. Deren Präsident und Dirigent, der Kirchenmusiker und Komponist Charles Vervoitte, definierte 1864 als Ziel die Fortsetzung des in den 1820er-Jahren durch Alexandre Choron begonnenen und später vom Fürsten Joseph Napoléon Ney, dem Prince de la Moskowa, fortgesetzten „œuvre de régénération“.³² In einer Rede auf der Jahresvollversammlung übertrug Vervoitte dabei den Museumsgedanken auf den eigenen Verein. Er forderte, dass jede Probe der *Société académique* eine „hommage“ an die Meister sei. Zu diesem Zweck müsse ihr Repertoire abwechslungsreich sein und gut ausgeführt werden, „pour offrir aux nobles curiosités des artistes et des amateurs sérieux un musée“, in dem man „la reproduction exacte et vivante“ der Meisterwerke vorfinden könne.³³

²⁹ Dahlhaus, Sp. 341.

³⁰ Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis. Musicologue et Compositeur*, Brüssel 1951, S. 266.

³¹ *Notice sur la Société des concerts de chant classique fondée par M. Beaulieu et reconnue comme Établissement d'utilité publique par décret en date du 11 août 1867*, Paris 1872, S. 1.

³² *Société académique de musique sacrée. Séance générale du 15 janvier 1864*, Paris 1864, S. 6.

³³ Ebd., S. 8.

Die *Société académique* beschränkte sich aber nicht nur auf Aufführungen, sondern edierte – ebenso wie ihre musikalischen Ahnen Choron und Moskowa – mehrere Sammlungen mit Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine dieser Sammlungen stellt ebenfalls mit ihrem Titel *Musée classique*³⁴ die Verbindung zum Museumsgedanken her. Da diese Sammlung in der Pariser Bibliothèque Nationale nicht erhalten ist, kann ihr genauer Inhalt und Aufbau bislang nicht nachvollzogen werden. Allerdings sind dort weitere Pariser Editionen überliefert, in denen ebenfalls der Bezug zum Museum hergestellt wird.

Zum Begriff ‚Museum‘ im Titel von musikalischen Editionen

Eine der ersten bislang nachweisbaren Pariser Sammlungen ist das 1842 von dem Jesuitenpater Louis Lambillotte herausgegebene *Musée des Organistes célèbres*.³⁵ Dabei handelt es sich, dem Titelblatt zufolge, um eine „collection des meilleures fugues“ für Orgel in zwei Bänden, u. a. mit Werken von Johann Ernst Rembt, Johann Christian Heinrich Rin[c]k, Friedrich Karl Kü[h]mstedt, Marian Stecher, Johann Ernst Eberlin, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger, Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, Georg Friedrich Händel sowie des Padre Giovanni Battista Martini. Die Fugen sind, wie es heißt – und darin dem Museum vergleichbar –, „classées progressivement & choisies dans les différentes Écoles“. Flankiert wird die didaktische Aufbereitung im ersten Band durch einen kurzen „Traité“ zur Kunst des Kontrapunkts und der Fuge sowie durch Beispiele zur Harmonielehre im zweiten Band. Darüber hinaus sind der eigentlichen Fugensammlung in Band 1 vier durch analytische Anmerkungen aufbereitete Fugen von Albrechtsberger und Sarrette vorangestellt.³⁶ So spricht Lambillotte auch in seinem Vorwort von den „zu meditierenden und reflektierenden“ Modellen, die er aus den „Schatzkammern“ der Meister „geschöpft“ habe, sowie von deren ästhetischer Qualität:

„c'est une collection méthodique de ce qu'ils ont produit de plus parfait, ce sont leurs plus belles fugues que nous offrons aujourd'hui aux amis de l'art et de la religion.“³⁷

Weitere Sammlungen, die in einem derartigen Zusammenhang zu nennen wären, auch wenn sie einen weniger engen Bezug zum Museumsgedanken aufweisen als dies bei Lambillotte der Fall ist, sind u. a. das 1857 erschienene *Musée de l'Organiste*³⁸ des Kirchenmusikers und Komponisten Georges Schmitt sowie das 1863 von Schmitt zusammen mit Alexis Chauvet, Auguste Durand, P. Serrier, César Franck und Camille Saint-Saëns monatlich herausgegebene *Musée de Musique Religieuse*³⁹.

³⁴ *Musée classique. Répertoire de musique ancienne avec nouvelles paroles françaises exécutée aux concerts de la Société académique de musique sacrée*, chez E. Gérard & Cie, ancienne maison Meissonnier, 18, rue Dauphine, 18. zit. nach: *Société académique de musique sacrée*, Inserat auf der Umschlagrückseite. – Zu den übrigen Sammlungen vgl. Donna Marie Di Grazia, *Concert Societies in Paris and their Choral Repertoires c. 1828–1880*, 2 Bde., Ann Arbor 1993, S. 312.

³⁵ *Musée des Organistes célèbres. Collection des meilleurs fugues composées pour l'orgue. Classées progressivement et choisies dans les différentes Ecoles, précédées, Le Premier Volume, d'un Traité abrégé de l'art du Contrepoint et de la Fugue; Le Deuxième Volume, d'une série d'exemples d'Harmonie pratique*, 2 Bde. hrsg. v. Abbé L.[ouis] Lambillotte, Paris [1842].

³⁶ Ebd., Bd. 1, S. 13 ff.

³⁷ Ebd., Bd. 1, S. 2.

³⁸ Georges Schmitt, *Le Musée de l'Organiste. 100 Morceaux d'Orgue classiques et modernes rédigé et divisé en quatre Livraisons*, Paris 1857.

³⁹ *Musée de Musique Religieuse. Orgue, Harmonium, Chant*, Paris 1863.

Zusammenfassung und Ausblick

Das Museum war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris eine sehr populäre Institution, der allgemeine Bedeutung zugebilligt wurde. Seine Funktion erschöpfte sich nicht im Konservieren von Kunstwerken und deren Darbietung zur ästhetischen Kontemplation, sondern wurde auch in der vorbildlichen Demonstration zur Vermittlung ästhetischer Bildung gesehen. Dies ging so weit, dass das Museumskonzept unmittelbar als Mittel zur generellen Stimulierung des künstlerischen wie wirtschaftlichen Fortschritts, als Vehikel der Zivilisation angesehen wurde; ein positiv konnotierter Fortschritt, der auf dem Bewusstsein der Vergangenheit fußte und von dieser profitierte.

Im Zuge seiner Popularität und Funktionsvielfalt wurde der Museumsgedanke seit den 1830er-Jahren auch verstärkt auf Musik projiziert, etwa auf nach ähnlichen Grundsätzen agierende Konzertinstitutionen wie die *Société des Concerts du Conservatoire* oder aber auf musikalische Editionen, in die museale Prinzipien einfließen. Neben der Pflege oder Konservierung von Musik wurde dabei auch deren Innovationspotential für die zeitgenössische Musikkultur reflektiert und akzentuiert.

Angesichts dieser dem Museumsgedanken zugemessenen Bedeutung wäre daher seiner Verwendung im Zusammenhang mit Musik in Zukunft umfassender nachzugehen. Ansatzpunkte bietet dazu u. a. auch die Situation im deutschsprachigen Raum. Wie weit dabei das zeitliche Spektrum reicht, wird einerseits deutlich am Beispiel der bereits 1818 in Wien publizierten Sammlung *Musée des Clavecinistes. Museum für Klavierspieler*, andererseits am Beispiel der von Richard Strauss gegen Ende der 1920er-Jahre geäußerten Ideen zu einem ‚Opern-Museum‘.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ist daher einer möglichen unterschiedlichen Ausprägung des Begriffsverständnisses in Abhängigkeit von deren Ort und Zeitpunkt nachzugehen.

Insgesamt lassen sich anhand des Museumsgedankens in begrifflich klar fassbarer Weise Aufschlüsse über die Frühphase der Ausbildung historischen Denkens und seiner Bedeutung für die Musikgeschichte gewinnen. Darüber hinaus eröffnet eine derartige Perspektive zahlreiche Chancen für einen interdisziplinären kulturgeschichtlichen Zugang zum Phänomen des Historismus. Gerade angesichts der engen Vernetzung der verschiedenen Kunstformen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die sich in Frankreich auch in deren institutioneller Zusammenfassung in der *Académie des Beaux-Arts* niederschlug, erscheint ein derartiger historischer Zugriff als angemessen und aussichtsreich.

⁴⁰ Vgl. zum Museumskonzept bei Richard Strauss Katharina Hottmann, „Die anderen komponieren. Ich mach’ Musikgeschichte.“ *Historismus und Gattungsbewusstsein im Operschaffen des späteren Richard Strauss*, Diss. Hochsch. f. Musik u. Theater Hannover, mschr. 2003, S. 98–101.