

Die deutsche Klavierkammermusik im 19. Jahrhundert

I-II

Die Geschichte der Klavierkammermusik

Was versteht man unter Kammermusik und wie wurde sie im 19. Jahrhundert praxiziert bzw. rezipiert? Welche sozial-kulturellen Gegebenheiten des 19. Jahrhundert waren ausschlaggebende Voraussetzungen für das kammermusikalische Geschehen? Warum gewann die deutsche Klavierkammermusik im Laufe des genannten Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung? Welche Gattungen haben sich innerhalb der deutschen Klavierkammermusik gebildet?

Die (Klavier-)Kammermusik im Verlauf de Zeit

Solistisch besetzte (Instrumental-)Musik von zwei bis ca. 10 Spielern" – So lautet etwa eine im unseren heutigen Sprachgebrauch durchaus akzeptierte, formal-betonte und „verwaltungsfreundliche“ Begriffsdefinition von Kammermusik. Zudem umfasst der Begriff Klavierkammermusik Musikwerke, in denen das Klavier mit einem oder mehreren Melodieninstrumenten (bzw. mit einer oder mehreren menschlichen Stimmen) kombiniert wird und meist ein Spieler je Part vorgesehen ist. Nach Theodor W. Adorno ist ein satztechnisches Kriterium ausschlaggebend, nämlich das Prinzip der durchbrochenen Arbeit, das eine Verteilung auf mehrere Spieler notwendig macht. Weitere Konstanten, die sich in der Geschichte der Kammermusik bewährt haben, sind Intimität, hohes soziales und intellektuelles Niveau und klangliche Verfeinerung. Das Verhältnis zur Öffentlichkeit ist bei der Kammermusik grundsätzlich ein anderes als bei Orchestermusik, Oper bzw. Musiktheater, für die es aufgrund ihrer ökonomischen und klanglichen Dimensionen notwendig war, die Öffentlichkeit der großen Säle suchen zu müssen. Dagegen ist Kammermusik – auch wenn sie in den großen Sälen gespielt wird – im Prinzip als Musizieren in mehr oder minder privatem Kreis zu denken. Dazu hatte sie ihren festen Platz am fürstlichen Hof und ist spätestens seit dem 19. Jahrhundert von musikalischem Bürgertum, Hauskonzerten und öffentlichen Darbietungen nicht mehr wegzudenken. Ursprünglich entsprang der Begriff Kammermusik der abendländischen Musiktradition und bezeichnete Musikaufführungen, die – als Gegensatz zur Kirchenmusik – in der höfischen,

aristokratischen „Kammer“ stattfanden und daher für den weltlich-repräsentativen Gebrauch bestimmt waren. Zur Hofkammer zählen die für Hofgesellschaft sowie Gäste offenen Bereiche der Mahlzeiten und Bankette, des Tanzes und sonstiger gemeinschaftlicher Unterhaltung und zeremonieller Akte. An den italienischen Höfen des 16. Jahrhunderts gab es beispielsweise bereits die typischen kammermusikalischen Aufführungen, solche Kammermusik war jedoch in erster Linie vokal (Madrigale), erst in zweiter Linie instrumental. Diese Aufführungen, die als Tafelmusik, als musikalische Untermalung für eine Zeremonie etc. dienten, wurden von den am Hof tätigen Musikern, und nicht selten auch von den musizierenden Fürsten, getragen. Das Phänomen musikinteressierter und musizierender Adeliger kann man bis ins 19. Jahrhundert hinein an den europäerischen Höfen beobachten.

Die überlieferten Namen von Beethovens Patronen, beginnend mit dem Erzherzog Rudolf (1788-1831), zeigen uns, dass nicht nur die Mäzene, sondern auch die Interpreten und Komponisten der Kammermusik fürstlicher Herkunft waren. Friedrich Wilhelm II. (1744-1797), der im Selbstverständnis des preußischen Königshauses. und erzogen im Zeitgeist der Aufklärung aufwuchs und über eine umfassende Allgemeinbildung und eine fundierte künstlerische Ausbildung verfügte, war ein ausgezeichneter Cellist, er förderte die Kunst und hier besonders die Musik und das Theater. Sein Neffe, Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772-1806), ein großer Verehrer Beethovens, war ein leidenschaftlicher Klavierbegleiter und Komponist und hinterließ einige Kammermusikwerke. Auch Prinzessin Anna Amalie von Preußen (1723-1787), zu der Louis Ferdinand eine enge Beziehung hatte, war eine vom Bachschüler Johann Philipp Kirnberger ausgebildete Musikerin und Komponistin. Den Ursprung der Kammermusik mit Klavier findet man in den Triosonaten der Barock. Formal ist die Triosonate durch zwei gleichrangige (Ober)-Melodiestimmen über einem Generalbass (akkordische Ausfüllung einer als selbständige Stimme konzipierte Fundamentstimme) gekennzeichnet. Viele der Sonatensätze bestehen aus zwei- und später dreistimmigen Fugen, die den Bass mit einbeziehen. In der Zeit des Rokoko treten zunehmend Sätze auf, die den funktierten Stil verlassen, indem die erste Stimme eine solistische Hauptrolle übernimmt, während die zweite Stimme zur Nebenstimme wird. Die Entwicklungsstufen der unterschiedlichen Formen der Triosonaten verlaufen parallel zu ähnlichen kammermusikalischen Gattungen, wie die der später entstandenen virtuoser Solosonate und weiteren mehrstimmigen Sonatenformen. In der Triosonaten-Musizierpraxis trug meistens ein Tasteninstrument (Cembalo) die

Melodielinie und den Generalbass, dazu kamen weitere Melodieinstrumente – in den überwiegenden Fällen Violine oder Flöte. Aber auch der bezifferte Bass konnte von vielen beliebigen Instrumenten-Kombinationen ausgeführt werden. 8 Die Bezeichnung „Trio“ bezieht sich hier in erster Linie auf die Anzahl der Stimmen und nicht die Summe der Instrumente. Erst im Laufe der Wiener Klassik etablierten sich die Besetzungen endgültig zu Gattungsnormen. Die fortschreitende ästhetische Auswertung des „Claviers“ nahm zu und mündete in dem Bestreben, das Klavier mit einem vollgültigen Klaviersatz in die Kammermusik zu integrieren.⁹ Den unmittelbaren Nachfahren der barocken Triosonate bilden die Klaviertrios von Joseph Haydn – mit Klavier, Violine und Violoncello –, die zum Großteil für Aufführungen im fürstlichen Haus von Esterházy geschrieben wurden, wobei das solistische Gewicht noch vermehrt auf Klavier und Violine liegt und das Violoncello aus einer unterstützenden Funktion im Bassbereich kaum heraustritt. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts drängte das Klavier in Haus- und Kammermusik immer mehr vor; und auch in Kammermusikwerken mit Klavier liegt das Hauptgewicht meistens im Klavier, nicht selten haben die anderen Instrumente begleitende Funktion. Die neuen Gattungen der Klavier-Kammermusik, wie sie sich ab etwa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis ins nächste Jahrhundert hinein herauskristallisierten und wie sie noch unser heutiges Konzertleben weitgehend prägen, entstanden aus dem Vordringen des Klaviers und der Ausbreitung und Verwandlung der adeligen Kammer- in die bürgerliche Salon- bzw. Hausmusik, der Erweiterung durch zusätzliche Instrumente und allmählich sich verfestigender Instrumentenkombinationen zum Klavier. In der Klassik war zunächst das Phänomen „Gattungshierarchie“ zu beobachten, bei der das Streichquartett als die höchste Gattung der Kammermusik betrachtet wurde. Erst durch Beethoven, der die Entwicklung der Kammermusik vom Grund auf geprägt hat, wurde das Klaviertrio zu einer „hohen“, dem Streichquartett (wenn auch nur annähernd) ebenbürtigen Gattung. Im 19. Jahrhundert wurden musikalische Elemente komplexer, Harmonienbildung dichter und kunstvoller, Strukturen lockerer, auch die Einflüsse der sog. nationalen Schulen, die die eigenen volkstümlichen bzw. „nationalen“ Musikelemente in die Kunstmusik einbrachten, erweiterten die bestehenden musikalischen Mittel. Auch die seit 1851 regelmäßig veranstalteten Weltausstellungen, die dem Publikum Zeugnisse möglichst vieler Länder präsentierten, gaben den europäischen Komponisten neuen und exotischen Ansporn zum Komponieren. Im voranschreitenden 19. Jahrhundert wurde die Kammermusik

mit Klavier zur eigentlich charakteristischen Besetzungskategorie, zahlreiche Konzertserien von Klavierfabriken in eigenen Sälen wurden ausgerichtet. Der Klaviersatz wurde immer verfeinert, der den spieltechnischen Ressourcen des Instruments und der komplexeren romantischen Harmonik gleichmaßen gerecht wurde, beeinflusste die Entwicklung der Kammermusik tief greifend. Das Klaviertrio blieb durch seine Verankerung im klassischen Repertoire im 19. Jahrhundert die zentrale Gattung. Der Streichapparat im Klavierquartett, -quintett und -sextett fungierte nun nicht mehr als untergeordnete, unterstützende Begleitungsgruppe, sondern als eigenständiger, oft genug konzertmäßig polarisierter Gegenpart. Darüber hinaus führte der Einzug der Kammermusik in den (öffentlichen) Konzertsaal dazu, dass zunehmend Klavierkammermusik mit größeren Klanggruppen bevorzugt wurde und folglich ein Teil der Kammermusikwerke im Laufe des 19. Jahrhunderts immer größere Dimensionen erlangten und sein Klangbild immer „orchestraler“, monumentaler wurde. Man spricht auch von der „sinfonischen Kammermusik“. Die Positionierung der Spieler in der Saalmitte (wie in der Londoner St. James Hall) oder der Bau spezieller Kammermusiksäle (wie der Brahmsaal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1870) ändert nichts daran, dass sich die akustischen Bedingungen gegenüber einer Darbietung in der ursprünglichen Kammer grundsätzlich verändert hatten. Die Kammermusik war und ist ein bevorzugtes Experimentierfeld der musikalischen Avantgarde in der jeweiligen Zeitepoche. Dass sich einige der folgenreichsten Innovationen der neueren Musikgeschichte im Bereich der Kammermusik ereignet haben, ist sicherlich kein Zufall: Der intime Rahmen des kammermusikalischen Musizierens, die Kennerschaft von Ausführenden und Hörern sowie das hohe spieltechnische Niveau, das durch die im 19. Jahrhundert einsetzende Professionalisierung der Kammermusikensembles beträchtlich gesteigert wurde, boten nahezu ideale Ausgangsbedingungen für Experimente unterschiedlichster Art. In der Kammermusik fanden viele Komponisten einen geschützten Raum, um Neues zu erproben und Ereignisse und Empfindungen in einem intimen Rahmen musikalisch zu verarbeiten. Formale Grundlage der kammermusikalischen Kompositionen war meist die Sonatensatzform, die im 19. Jahrhundert neben der Sinfonik besonders in Kammermusikwerken ausdifferenziert wurde. Zugleich entwickelte sich das bis ins 20. Jahrhundert vorherrschende Verständnis von Kammermusik als Musik in solistischer Besetzung für unterschiedliche Instrumente auch unter Einbeziehung der Singstimme. Nach dem Ersten Weltkrieg überspitzte sich diese Versuchstendenz zum

radikalen Experiment. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts setzt sich diese Tendenz fort und gipfelt in der Suche nicht nur nach neuen Formprinzipien und Artikulationsweisen, sondern auch nach neuen Klangräumen realer und virtueller Art. Technische, digitale, multimediale Erneuerungen ermöglichen und erweitern die vorhandenen Rahmenbedingungen für neue Experimente im Bereich der Kammermusik. Dennoch haben sich ein paar Prinzipien durch die Jahrhunderte bewährt: die Verantwortung, die der einzelne Musiker fürs Gelingen des Ganzen trägt. Auch die überlieferten, traditionellen kammermusikalischen Eigenschaften wie Gewichtigkeit, Intimität, Durcharbeitung des Satzes im Sinne intentional gleichberechtigter Stimmen haben nicht an ihrer Bedeutung verloren. Die Verwendung des Attributes „Kammer“ seit dem 20. Jahrhundert wird auch in anderen Zusammenhängen eingesetzt, wenn eine kleinere Besetzung als die übliche Großbesetzung vorgesehen ist (Kammeroper, Kammerorchester, Kammerchor); jedoch handelt es sich dabei in der Regel nicht um Kammermusik im engeren Sinne.

Sozial-historische Hintergründe im 19. Jahrhundert und ihre Auswirkungen auf die Kammermusik:

Die politische Landschaft und soziale Entwicklung des europäischen bzw. abendländischen 19. Jahrhunderts sind geprägt von den Folgen der Französischen Revolution, technischen und ökonomischen Errungenschaften. Es führte allmählich zu verschiedenen Überbietungsversuchen technischer Selbstdarstellung (Londoner Kristallpalast 1851, Eiffelturm 1889 usw.). Auch die Entstehung des Nationalismus spielt eine wesentliche Rolle. Die Fortschritte in Wirtschaft und Verkehr schaffen ebenfalls neue Voraussetzungen für das kulturelle Leben. Die höfische Kammer, die als Hauptträger der Musikpflege betrachtet wurde, verlor im Laufe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert allmählich ihre Bedeutung für die Produktion vokaler und instrumentaler Kammermusik, wie sie sich z.B. am Hof Friedrichs des Großen (1740-1786) in Berlin und am Hof von Joseph II (1765-1790) in Wien niederschlug. Auch die Zusammenlegung von chambre und chapelle (Kammer- und Kirchenmusik), die am französischen Hof im Jahre 1761 erfolgte, kennzeichnet die Auflösung der feudalen Musikadministration. Trotzdem wirkte das personelle Reservoir einer Residenz stimulierend auf eine kulturelle Umwelt, in der sich kammermusikalische Aktivitäten noch immer entfalten konnten. Das allmähliche Schwinden der Position als Hauptkulturträger- und förderer, die die fürstlichen Höfe über mehrere Jahrhunderte

hinweg innehatten, geht eng mit dem Aufkommen des Nationalismus einher. Der moderne Nationalismus entstand mit den revolutionären Umbrüchen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Während der Französischen Revolution (1789-1799) erklärte sich das Bürgertum zur Nation und gewann an politischem Einfluss und definierte sich als der neue Kulturträger. „Nation“ und „Nationalismus“ zählen zu den mehrdeutigsten Begriffen, die es im politischen und wissenschaftlichen Sprachgebrauch gibt. Ethnische und kulturelle Unterschiede werden gerne hervorgehoben, der Stolz auf das Eigene sowie Vertraute und die Ablehnung des Anderen sowie Fremden haben stets eine Rolle gespielt. Frankreich war zum Beginn des 19. Jahrhunderts bereits eine politische und territoriale Einheit, deren Grenzen die Nation umschlossen, die sog. Staatsnation. Hier spielen der gemeinsame Lebensraum, gemeine Abstammung, Sprache, Kultur, Geschichte, Sitten, Brauchtum usw. auch eine wesentliche, wenn nicht zentrale Rolle. Noch im 18. Jahrhundert war ein musikalischer „Nationalstil“ weniger ein ethnischer Charakter, in den ein Komponist hineingeboren wurde, als vielmehr eine Schreibweise, die er wählen und mit einer anderen vertauschen konnte. Ein Nationalstil in der Musik war somit als Repertoire aufzählbarer Mittel und Merkmale ein greifbarer Sachverhalt. Im 19. Jahrhundert machte der Nationalstil eine Bedeutungswandlung durch, es wurde nach den charakteristischen Zügen einzelner Nationen gesucht. Das verbreitete nationalistische Denken bzw. Bewusstsein schwappte auf das Musikleben über, so dass im Laufe des 19. Jahrhunderts im musikalisch-kompositorischen und interpretatorischen Bereich die sog. „nationalen Schulen“ entstanden. Die nationale Rezeption der deutschen Kammermusiktradition (Brahmsscher Prägung) ab 1850 v.a. in den nord- und osteuropäischen Ländern brachte auch eine Anzahl von Klavierkammermusikwerken hervor, die nationale musikalische Idiome integrieren konnten. Dabei „wuchs die neue ästhetische Bedeutung der Nationalen“ laut Carl Dahlhaus „in dem Maße, in dem sich die Vorstellung durchsetzte, dass originelle Nationalität in der Musik von innen heraus wirksam sollte. Viele kulturelle Veranstaltungen wurden gleichzeitig als politische Repräsentation benutzt, um Zusammengehörigkeit und patriotische Gesinnung zu unterstreichen. Die politischen Ambitionen und das Demokratisierungsstreben des Bürgertums, die in der Französischen Revolution seinen Ausgang nahen, wurden jedoch nach dem Wiener Kongress 1814/15 und besonders nach den Karlsbader Beschlüssen 1819 jedoch mit allen Mitteln unterdrückt. Für Europa sollte nach den etlichen Kriegen Napoleons eine Neu- bzw. Widerordnung geschaffen werden. Das

Gefolge um den österreichischen Staatskanzler Metternich und seinen Polizeichef Graf Joseph Sedlnitzky unterband mittels autoritärer Maßnahmen (wie Zensur und ausgedehntes Spitzelwesen, treu ergebene Beamten und eine stark ausgeprägte Präsenz der Polizei usw.) jegliche Diskussion, jegliche Eigeninitiative und allen voran jeglichen Versuch einer konstruktiven politischen Mitgestaltung der Untertanen, um das neue gewonnene politische Gleichgewicht zwischen den einzelnen Ländern sowohl von außen als auch von innen her nicht zu beeinträchtigen und zu befestigen. Auch wenn es ein Zensursystem à la Metternich in den anderen westeuropäischen Ländern nicht gab, verlief die musikalisch-soziologische Entwicklung des europäischen Bürgertums auf relativ ähnliche Weise, nur nicht in der gleichen markanten Schärfe. Die Musik wurde vom Staat als Mittel der Öffentlichkeitsarbeit eingesetzt, sie bot aber umgekehrt oft auch die Möglichkeit, Zensurbestimmungen und sonstige Einschränkungen zu umgehen. Die Repressionsprozesse trugen dazu bei, dass sich das Bürgertum gerade auf dem musikalischen Sektor entfalten konnte, denn „die [Instrumental-]Musik bot am wenigsten Angriffsmöglichkeiten für den Staat, da sie die Sprache nicht als Ausdrucksmittel benötigt.“

Die vielfältigen Formen der Sehnsucht, ja Flucht in eine imaginäre schönere Welt haben gerade in der Musik ihren eigenen – und meist von der Obrigkeit ungestörten – Ausdruck gefunden. Die öffentlichen Aktivitäten des Bürgertums, das vom Staat in die Rolle des Zuschauers gedrängt wurde, beschränkten sich nun auf den kulturellen, insbesondere musikalischen Bereich, der ferner auch im privaten Leben eine immer größere Bedeutung erlangte. Aus diesem Grund wurde ein gewisses Maß an Musikalität in bürgerlichen Kreisen geradezu gefordert und gefördert. Mit der neuen, autonomen Kammermusik ist die Idee der musikalischen Bildung eng verknüpft: Sie ist Musik für den musikalischen Gebildeten, der in der Lage sein müsse, ihre besonderen Qualitäten zu schätzen. Für den Kenner ist die Kammermusik Gegenstand der Bildung zur Humanität, also zur Entwicklung der Gesamtheit menschlicher Seelenkräfte. Darüber hinaus bietet Kammermusik die Möglichkeit zur Teilhabe an einer Gefühls- und Geisteskultur. Das Musikinstrument Klavier gewann dabei rasch an Bedeutung. Es lag nicht zuletzt an der verbesserten Technik, der breiten Ausdruckspalette und der vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten als Solo-, Begleit- und Kammermusikinstrument, die die Beliebtheit des Tasteninstrumentes steigerten. Das Klavier wurde außerdem bald zum Statussymbol, das in jedem bildungsbürgerlichen Haushalt nicht fehlen durfte. Damit untrennbar verbunden ist die

Frage: Wo steht das Klavier? Denn das Klavier ist das bevorzugte Instrument des Bürgertums, nicht nur in Deutschland, sondern auch in England und Frankreich. Aus den Musikmetropolen Wien und Paris wird ein regelrechtes „Clavierfieber“ gemeldet. Klavier bedeutet Wohlstand und Zugehörigkeit zum Bürgertum. Deswegen stellen der Besitz eines solchen und sein Erklingen bei offenem Fenster auf der Straße auch für untere Schichten ein erstrebenswertes Symbol des sozialen Aufstiegs dar. Wenn man die deutschsprachige und insbesondere Wiener Musikkultur im 19. Jahrhundert betrachtet, die maßgeblich vom sog. Bürgertum geprägt wurde, ist es nötig, auf die von Carl Dahlhaus aufgezeigten Phänomene hinsichtlich des Begriffs der bürgerlichen Musikkultur einzugehen. Als musikalisch Gebildeter war der bürgerliche Dilettant des 19. Jahrhunderts der geistige Erbe des aristokratischen Dilettanten der Barockzeit. Laut Dahlhaus können das institutionelle Gefüge, die sog. „Geschmacksträgerschicht“ sowie der Sozialcharakter der Ideen, die den musikalischen Gattungen zugrunde lagen, als bürgerlich bezeichnet werden, doch muss man sich im Klaren sein, dass Institutionen wie das Hoftheater und die Hofkapelle, sowie die zunächst meist von Adligen veranstalteten Salons aristokratische Ursprünge haben. Aus der Frühen Neuzeit übernahm die fortan genuin bürgerliche Praxis der Hausmusik nach 1800 die Möglichkeit zur Ausübung durch Laien und den Sinn der ‚Erbauung‘ durch Musik. Vielmehr ist die Mode der Hausmusik undenkbar ohne den Bildungsenthusiasmus des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ganz allgemein betraf dieser Wandel auch die konzertante Praxis. Die Erosion des alten höfischen Mäzenatentums führte zum einen zur Herausbildung eines öffentlichen Konzertwesens, zum anderen zu einer halbprivat-halböffentlichen Form in Gestalt der Hausmusik. Im intimen Ambiente des musikalischen Salons begegneten sich Adlige und Bürger, wobei festzuhalten ist, dass Komponisten und Interpreten bis auf wenige Ausnahmen schon immer Bürger waren, dass sie jedoch bis ins frühe 19. Jahrhundert in adeligen Haushalten eher der höheren Dienerschaft zugerechnet wurden. Zwar konnte man bei der unbeschweren, gemütlichen Zusammenkunft und beim gemeinsamen Musizieren den Standesunterschied vorübergehend vergessen, dann danach wurde er durch die teilweise unüberwindbare Gegensätzlichkeit jedoch umso deutlicher empfunden. Theodor W. Adorno bemerkt hierzu in seinem Artikel „Kammermusik“: „Die privaten Kammermusiker waren solche, die, als Adlige, einen bürgerlichen Beruf nicht nötig hatten oder später solche, die den bürgerlichen Beruf nicht als das Maß ihrer Existenz anerkannten und deren bestes Teil außerhalb der Arbeitszeit suchten“

Während des 18. Jahrhunderts konnte man in Paris und London, die als die beiden modernen Großstädte Europas auch die besten soziologischen Rahmenbedingungen für ein differenziertes, blühendes Musikleben boten, eine rege Interaktion von Hof und Stadt beruhende Tradition des Musizierens im Salon bzw. Club oder sonstigen informellen Zusammenkünften beobachten. Die Entwicklung Wiens nach dem Wiener Kongress zum Hauptschauplatz des europäischen Musikgeschehens neben Paris und London, Wiens zentrale Stellung anspruchsvoller Instrumentalmusik im Musikleben und nicht zuletzt die weitgehende Zerstörung der traditioneller Pariser Kammermusikultur durch die Revolution führten dazu, dass die Kammermusik der deutschsprachigen Länder, die sich auf der Wiener klassischen Instrumentalmusik bzw. Kammermusik aufbauten, schließlich zu voller Blüte gelangte. Mit der wachsenden Verbreitung der Musik(-pflege) in größere Teile der Bevölkerung stieg auch das Verlangen nach professionell geführtem, organisiertem Konzertwesen. Während im 18. Jahrhundert der Konzertbetrieb vom Angebot der aktiven Künstler oder von Einzelinitiativen abhängig war, wurde im 19. Jahrhundert in den Musikvereinen jene Organisationsform gefunden, die ein öffentliches Konzertleben, so wie wir es heute gewöhnt sind, möglich machte. Zu den wichtigsten Konzertereignissen aus dieser Zeit zählen die „Musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1818-29, 1831-40), die von den Gebrüder Tilmant geführten, erfolgreichen Serien in London (1833-49) und die langjährigen Konzertveranstaltungen von den Gebrüder Dancla (1838-70) in Paris. Neben dem vielfältigen Angebot an öffentlichen Konzertdarbietungen fanden auch in privaten Bereichen viele musikalische Aufführungen statt. Zusammenfassend betrachtet bilden der Aufstieg des Bürgertums und die damit verbundene Etablierung eines öffentlichen und privaten Konzertbetriebes zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Voraussetzung für die Entstehung einer regen Kammermusikproduktion, -pflege und -rezeption. Dies führte wiederum zur immens angestiegenen Nachfrage an Musikinstrumenten und -noten. Es kam folglich zur professionellen Kommerzialisierung der Musik, die zu den wichtigsten Kulturerscheinungen des 19. Jahrhunderts gehörte. Im Zuge der Industrialisierung wurden neue und rationelle Produktionsmethoden entwickelt, die die Massenproduktion ermöglichte. Darüber hinaus wurden die Massenverbreitungen auch durch die neuen Werbe- und Reklamemöglichkeiten der Kommunikationsmittel angeregt und gesteuert. Die Musik wurde nun über die Agenturen und Konzertgesellschaften „verkauft“ und dem Publikum zugeführt, Musikinstrumente

wurden immer verbessert und produziert, Werke der Komponisten von Musikverlagen gedruckt und verbreitet, wovon wiederum Instrumentenbauer und Musikverlage profitierten. Das Wirtschaftsdenken der Agenturen, Verlage und sonstiger Unternehmungen wurde zu einer treibenden Kraft sowohl für die Quantität und in vielen Fällen als auch für die Qualität der musikalischen Erzeugnisse, die in Massen über die Bevölkerung ausgegossen wurden. Das 19. Jahrhundert ist außerdem durch den technischen Fortschritt gekennzeichnet, der in jeden Lebensbereich eingedrungen ist. Durch den Ausbau des Fernverkehrs wurde der Weltverkehr eröffnet. Die Länder rückten immer näher und näher zusammen, der Reise- und Fremdenverkehr wurde auch allmählich zur allgemeinen Erscheinung. Die von Klavierfirmen oder Agenturen organisierten Konzertreisen verhalfen zahlreichen Musiker zum internationalen Ruhm. Diese Ausbreitung des Konzertbetriebs auf nationaler und internationaler Ebene führte zum massiven Vordringen der Kammermusik im 19. Jahrhundert. Aber jenseits des öffentlichen Konzertbetriebs gab es weiterhin eine Musizierpraxis im privaten Rahmen. Die in erster Linie für öffentliches Konzertpodium gedachte Kammermusik stand einer in Anspruch und Spieltechnik tiefer anzusetzenden, intim-häuslichen Kammermusik gegenüber. Diese sog. Hausmusik blieb auf die Bedürfnisse und Fähigkeiten der Musikliebhaber ausgerichtet; beliebt waren sowohl instrumentale Kammermusik als auch zwei- und vierhändige Klaviermusik, Lieder und vokale Ensembles (Damenorchester) sowie Bearbeitungen von Originalwerken, die im Original spieltechnisch schwer zu bewältigen waren. Zwischen den beiden Extremen vermittelten zahlreiche Zwischenstufen. Daran, dass es zu dieser Zweiteilung kam, waren einerseits die zunehmenden technischen Anforderungen in der Kammermusik, andererseits aber auch die Tatsache, dass Berufsmusiker, die durch Kammermusik zu ihrem Unterhalt beitragen wollten, auf öffentliche Konzerte angewiesen waren, schuld. Die Expansion der (Klavier-)Kammermusik für den Konzertsaal führte u.a. auch zu einem Virtuositentum und einem sich erweiternden Virtuosenrepertoire (insbesondere für Geiger und Pianisten). Eine weitere Entwicklung dieser Prozesse war die zusehends idiomatischere Behandlung der Instrumente, d.h. die für das jeweilige Instrument charakteristische Züge werden hervorgehoben, was auch dazu führte, dass die im 18. Jahrhundert beliebte und hoch geschätzte Doppel- oder Mehrfachbesetzung langsam verschwand. Die häufigste Doppelbesetzung war wohl die Sonate für Klavier und Flöte oder Geige, gefolgt von Sonate für Klavier und Klarinette oder Bratsche. Solche Sonaten tauchten gegen Ende des 19. Jahrhunderts wieder auf, wobei sie

meisten als historisierende Rückgriffe auf barocke Musizierpraxis aufgefasst wurden. Die zunehmende Betonung des Kunstanspruchs in der Kammermusik geht u.a. auch auf die theoretische Auseinandersetzung mit der Kammermusikkonzeption im Laufe des 18. Jahrhunderts zurück und kann v.a. als Reaktion auf die Verbürgerlichung des Musiklebens zu verstanden werden. Die schwindende Würde, die Musik bisher in der höfischen Kammer allein aus einer privilegierten Atmosphäre bezog, wurde kompensiert durch die Würde eines ästhetisch, kompositorisch-musikalisch höheren Anspruchs. Die sich im gesamten 19. Jahrhundert verstärkende Tendenz zur Klangfülle war natürlich zum Teil eine Folge der Aufführungsbedingungen. Die Positionierung der Spieler in der Saalmitte oder der Bau spezieller Kammermusiksäle änderte nichts daran, dass sich die akustischen Bedingungen gegenüber einer Darbietung in der ursprünglichen Hofkammer grundsätzlich verändert hatten; auch die gewandelte Ausstattung der privaten Einrichtungen, deren stoffreiche Ausstattung für starken Schallresorption sorgte, kompensierte eine musikalische geschaffene Klangfülle.