



B
S
M

Melanie Unseld

Musikgeschichte »Klassik«

Bärenreiter Studienbücher Musik

Bärenreiter

Studienbücher

Musik

Herausgegeben von
Silke Leopold
und
Jutta Schmoll-Barthel

Band 21

Eine Musikgeschichte in 5 Bänden:

- Britta Sweers / Cristina Urchueguía: Musikgeschichte »Mittelalter« und »Renaissance«
- Kordula Knaus: Musikgeschichte »Barock«
- Melanie Unseld: Musikgeschichte »Klassik«
- Lorenz Luyken: Musikgeschichte »Romantik«
- Stefan Weiss: Musikgeschichte »Moderne« und »Postmoderne«

Diese neuartige Musikgeschichte geht unkonventionelle Wege und bietet Studierenden und allgemein an Musik Interessierten Orientierungswissen, konkrete Hör- und Verständnishilfen sowie vielseitige Perspektiven auf die Musik und Musikkultur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Musikgeschichte erzählen: Das heißt, über, vor allem aber von Musik sprechen und sie in ihre vielfältigen sozialen, kulturellen und politischen Kontexte einordnen. Nach einem Grundkonzept von Lorenz Luyken gehen die Autor*innen auf je eigene Weise und mit unterschiedlichen Ansätzen von der traditionellen, umstrittenen, aber immer noch weithin gebräuchlichen Epocheneinteilung aus, befragen die so bezeichneten Zeitabschnitte kritisch auf ihre Eigentümlichkeiten und fokussieren sich dabei auf eine Auswahl exemplarischer Kompositionen, um die musikalische Epoche auf möglichst vielen Ebenen bis hin zur einzelnen Werkbeschreibung anschaulich werden zu lassen.

Melanie Unseld

Musikgeschichte »Klassik«



Bärenreiter
Kassel • Basel • London • New York • Praha

.....

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2022 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagbild: The Music Party (1774) von Louis Rolland Trinquesse,

© Heritage Images / Fine Art Images / akg-images

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7134-8

DBV 182-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Kapitel 1

Eine Musikgeschichte der »Klassik« schreiben	7
Epochen: Unmögliche Grenzen und das Signet einer Zeit	7
Zum Begriff des Klassischen: Epoche – Stil – Norm	12

Kapitel 2

Musik in Europa zwischen 1750 und 1830	18
Musik, Gesellschaft, Politik	18
Was ist Aufklärung? 19 Geselligkeit: Kommunikationsformen und Medien 21	
Wissenschaften 22 Die politische Landkarte Europas: Mächte- und Kräftever-	
hältnisse 25 Die »Marseillaise« 30 Gesellschaft: Strukturen und Lebensverhält-	
nisse 34 Familie und Geschlechterrollen 37 Subjektkulturen 40	
Vorstellungen vom Schönen: (Musik-)Ästhetiken	43
Affekte 45 Empfindsamkeit 51 Ästhetik des Einfachen 56 Johann Abraham	
Peter Schulz: »Der Mond ist aufgegangen« 62 Virtuosität 65 Niccolò Paganini:	
24 <i>Capricci op. 1</i> 68 Ästhetik des Schreckens 71 Maria Theresia Paradis: »Lenore« 74	
Das Erhabene und das Heroische 79	
Musik gestalten und erleben: Die Akteure	83
Musik erlernen und lehren 84 Noten kopieren, drucken und verlegen 90 Musik-	
instrumente bauen 95 Carl Philipp Emanuel Bach: <i>Doppelkonzert Es-Dur für Cem-</i>	
<i>balo, Fortepiano und Orchester Wq 47</i> 100 Wolfgang Amadé Mozart: <i>Klavierkonzert</i>	
<i>d-Moll KV 466</i> 103 Musik aufführen 104 »... und Compositeur«: Musik kom-	
ponieren 110 Musik fördern und sammeln 116 Musik hören 118 Über Musik	
»räsonieren« und streiten 122	

Kapitel 3

Gibt es einen »klassischen Stil«?	127
Was die Zeitgenossen sagen	128
Das Klassische wird konstruiert	134
Joseph Haydn: <i>Streichquartette op. 33</i> 136	
Den klassischen Stil definieren	142

Kapitel 4

Formen und Formbewusstsein	145
Formideen: Pfeil und Bogen	146
<i>Wolfgang Amadé Mozart: Klaviersonaten KV 533 und 457</i> 148	
Streichquartette: Form etablieren – mit Form experimentieren	151
<i>Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 18 Nr. 1</i> 154	

Kapitel 5

Was klingt an Ort und Stelle? Aufführungsräume und Gattungen	157
Straßen, Gärten, Wälder: Serenaden, Genres de plaisir und ein Gartenexperiment	158
Musizieren im Haus	164
Das Haus einer Musikerfamilie 167 »Privathäuser, wo der Muse der Musik geopfert wird«: Hausmusiken und Lied 168 <i>Franz Schubert: Das Lied »An die Musik« D 547 auf ein Gedicht von Franz von Schober</i> 175 Musikalische Salons und »Concerte« im Haus 181 <i>Marianna Martines: Concerti per il Cembalo</i> 185 Gesellschaften: Musik in Häusern von Freimaurern, Vereinen etc. 187	
Fast eine Ausnahme: Der Konzertsaal	189
Konzertprogramme 193 <i>Ludwig van Beethoven: 5. Sinfonie c-Moll op. 67</i> 195	
Theaterbühnen	200
Produktionsbedingungen an einer Vorstadtbühne 202 Italianità 203 Opera seria, Opera buffa – und darüber hinaus 204 <i>Wolfgang Amadé Mozart (Musik) und Lorenzo Da Ponte (Libretto): »Le nozze di Figaro«</i> 208	
Musik an Höfen	215
Präzision und Mannigfaltigkeit: Musik am kurpfälzischen Hof 215 <i>Johann Stamitz: Sinfonia op. 3 Nr. 2</i> 217 Der Hof in Weimar: Musikkultur als Spiegel einer Herrscherin 221 Madrid: Ein Sänger als Musiktherapeut 223	
Kirchen und Klöster	224
Messe und Totenmesse 227 <i>Luigi Cherubini: Requiem in c-Moll</i> 231 »Abwexlung«: Klöster als Orte des Musiksammelns 233	
Räume ausdehnen: Migration und Transfer	235

Anhang

Anmerkungen	242
Abkürzungen	247
Quellen- und Literaturverzeichnis	248
Personen- und Werkregister	257
Abbildungsnachweis	264

Kapitel 1

Eine Musikgeschichte der »Klassik« schreiben

Epochen: Unmögliche Grenzen und das Signet einer Zeit

»Klassik« ist – zumal in der Musik und in der Musikgeschichte – ein weiter und geradezu inflationär gebrauchter Begriff. Was mit ihm gemeint sein kann, verändert sich immer wieder: Nicht alles, was um 1800 als »classisch« bezeichnet wurde, würden wir heute »klassisch« nennen, und umgekehrt. Von der Weite des Begriffs, seinen verschiedenen Bedeutungsebenen, seiner Anwendung bzw. auch dem Verwechslungspotenzial wird noch die Rede sein. Doch zu Beginn steht eine Festlegung: Unter dem Begriff »Klassik«, wie er zur Darstellung der Musikgeschichte in diesem Band verwendet wird, verstehen wir zunächst und vor allem den Fokus auf einen zeitlichen Ausschnitt von einem knappen Jahrhundert, das sich etwa zwischen 1750 und 1830 aufspannt. Mit diesen Jahreszahlen sind keine exakten zeitlichen Grenzen gemeint, denn Geschichte lässt sich nicht wie ein Laib Brot in Scheiben, will heißen: in Epochen schneiden.

Gerade die Epochenschwelle zwischen Klassik und Romantik wurde und wird viel diskutiert: Was ist »klassisch«, und bildet »romantisch« dazu einen Gegensatz? Wer bestimmt, was »klassisch« sei? Hört man das Klassische – ist es mithin eine stilistische Eigenart –, oder ist es die Musik einer bestimmten Zeit? Ist dann alle jene Musik, die zwischen 1750 und 1830 entstand, als »klassisch« zu bezeichnen? Und wie geht man mit Musik um, die zwar in dieser Zeit entstand und gespielt wurde und die doch erkennbar jene Züge trägt, die später als durch und durch »romantisch« galten – Franz Schuberts Lieder etwa oder Wolfgang Amadé Mozarts c-Moll-Fantasie?

Überschneidungen und unklare Grenzen sind kein historiographischer Fehler, sondern Zeichen einer vielfältigen (Musik-)Kultur. Und gerade weil sich Geschichte nicht in Scheiben schneiden lässt, ist es auch geradezu unerlässlich, dass einige Aspekte, die im Band über Klassik thematisiert werden, auch im folgenden Band der Musikgeschichte (Romantik) wieder auftauchen: Namen und Werke, Ereignisse und Bedingungen, Ideen und Ästhetiken. Schubert, um noch einmal auf ihn zurückzukommen, lebte in einer Zeit, die als Epoche der

Klassik ausgewiesen wird, und komponierte Lieder, die sich ästhetisch mit jenen von Fanny Hensel und Robert Schumann zu einem Dreiklang verbinden ließen. Wer also über die Musikgeschichte jener Zeit nachdenkt, tut gut daran, der Vielfalt der Phänomene nicht unnötig ein Korsett zu geben, das vieles einzwängt. Hinzu kommt, dass Jahreszahlen, die die Geschichtsschreibung dazu nutzt, dem Lauf der Zeit ein erzählbares Raster zu geben, grundsätzlich in der Rückschau ausgewählt werden. Sie sind damit immer erdachte Zäsuren, gedankliche Konstrukte, die letztlich dem Umstand geschuldet sind, dass wir Geschichte nie »im Ganzen« erzählen und verstehen können, sondern immer nur ausschnittsweise.

Die in diesem Buch gewählte Zeitspanne und die sie markierenden Jahreszahlen sind daher auch hier nicht mehr als eine Hilfe, um die europäische Musikgeschichte über einen gewissen Zeitraum darstellbar zu machen. Dem liegt dabei die Beobachtung zugrunde, dass in diesen knapp hundert Jahren einige Ereignisse und Diskurse stattfinden, einige Phänomene und Prozesse zu beobachten sind, die der Musikgeschichte dieser Zeit ein gewisses Signet verleihen. Dabei sind nicht die Ränder dieser Zeitspanne mit Bedeutung aufgeladen, sondern es wird vielmehr ein Kern benannt, der die betrachteten 80 Jahre Musikgeschichte im Innern zusammenhält, ohne dass dies die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen verkennen oder die Unklarheit der Ränder ignorieren würde. Jene innere Klammer aber lässt sich vorläufig knapp mit folgenden Stichworten skizzieren:

- Politische Umbrüche wie etwa die Französische Revolution und ihre Auswirkungen verändern das Denken und politische Handeln in ganz Europa, ebenso der Auftritt Napoleons als politischer Akteur und die Befreiungskriege sowie der Versuch der Neuordnung Europas nach dem Wiener Kongress mitsamt den Konsequenzen außerhalb Europas. Diese politischen Ereignisse verändern auch das Nachdenken über die eigene Gesellschaft: In dem Moment, in dem das Volk seinen König guillotiniert, ist die Monarchie als unhinterfragbare Gesellschaftsordnung abgesetzt und die Frage nach einer anderen als der ständischen Ordnung gestellt. Was zunächst ein rein politisches Thema zu sein scheint, beeinflusst unmittelbar und nachhaltig gesellschaftliche Grundfragen und damit alle Bereiche einer Gesellschaft, also auch das Musikleben.
- Durch das Denken der Aufklärung wandelt sich das Menschenbild. Der (eigene) Verstand wird zum Ausgangspunkt des individuellen, ethisch-moralischen Handelns. Damit wird der Stand als Bedingung jedes einzelnen Lebens zurückgedrängt. Das, was sich im Rückblick in aller Holzschnittartigkeit als Verbürgerlichung der Gesellschaft im Verlauf des 19. Jahrhunderts

beschreiben lässt, nimmt hier seinen Ausgangspunkt. Für die Musik verändert sich dadurch nicht nur die Frage, wer welche Art von Musik macht, sondern auch, wie Musik gehört wird.

- Die Vorstellung vom Komponisten als Urheber von Musik ist um die Mitte des 18. Jahrhunderts zwar nicht mehr neu, aber sie erhält schärfere Konturen, und zwar in einem längeren, spannungsreichen Prozess. Denn während Musiker, die im Rahmen ihrer Tätigkeiten als Kapellmeister, Kantoren oder Virtuosinnen für den täglichen Bedarf selbstverständlich komponieren, sich nicht notwendigerweise als »Komponist« bezeichnen würden, wird der »Tonkünstler« – um einen Begriff der Zeit zu verwenden – gegenüber den ausübenden Musikern stark aufgewertet, ein Prozess, der sich den zeitgenössischen Genie-Diskurs zunutze machen kann, um daraus die empathische Idee vom Komponisten als Genie zu entwickeln, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts dann große Bedeutung erlangt.
- Die drei bereits angesprochenen Punkte – Demokratisierungsprozesse, neue, nicht nur privilegierten Personengruppen zustehende Formen des Musikmachens und -hörens, und der Komponist als Genie, dessen Musik nicht nur für die Zeitgenossen interessant ist, sondern die Zeit überdauern soll – verändern auch den Musikmarkt: Gedruckte Noten werden Massenware, Verlage bewerben ihre Produkte, Instrumente werden in großen Mengen nachgefragt, Konzerte qua Eintrittskarten öffentlich zugänglich, Virtuosinnen und Virtuosen konkurrieren um die Gunst des Publikums ... Es ist keineswegs übertrieben, hier von einem Schub der Ökonomisierung der Musikkultur zu sprechen.
- Nicht zuletzt führen diese Veränderungen mitten hinein ins Ästhetische: Musik, die für ein aufkeimendes Selbstbewusstsein einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht komponiert wird und spielbar sein soll, klingt – ganz allgemein gesprochen – anders als eine Musik, die die Aristokratie in ihrem ständischen Selbstbewusstsein repräsentiert.

Ist damit die innere Klammer skizziert, die unseren gewählten Zeitausschnitt im Großen zusammenhält, stellt sich die Frage, wie diese Zusammenhänge in einer Musikgeschichte dargestellt werden können. Dazu ist zunächst wichtig festzuhalten, dass diese Musikgeschichtsdarstellung nicht primär danach fragt, welche Musik – normativ – als klassisch verstanden wurde und wird, denn das ist – wie wir noch sehen werden – zeit- und standortabhängig. Sie begibt sich vielmehr auf die Suche nach den historisch-politischen, gesellschaftlichen, philosophisch-ästhetischen, aber auch konkret ökonomischen Zusammenhängen der Musikkultur innerhalb der genannten Zeitspanne. Damit geht es nicht

zuletzt darum zu zeigen, dass Musik nicht abgesondert von diesen allgemeinen Prozessen stattfindet, sondern – im Gegenteil – dass sie auf diese reagiert, mehr noch: dass sie diese beeinflusst, sie mitgestaltet. Musik ist nicht Addendum zum Allgemeinen, sondern Teil des Ganzen. Als Ankerpunkte dienen die Akteurinnen und Akteure der Musikkultur selbst und ihre Handlungsspielräume: Wer war in welcher Art und Weise am Entstehen, Erklären und Hören von Musik beteiligt? Dabei geht es nicht nur um das Who's who der Komponisten, zumal die Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts den »Compositeur« noch keineswegs als *die* musikhistorische Größe betrachtet, wie es dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts der Fall sein wird. Es geht vielmehr um die Vielfalt der Akteure: von Kopisten, Orchestermusikern und Instrumentenbauern über reisende Virtuosinnen und komponierende Kapellmeister, Musikverleger und Musikmäzeninnen bis hin zu den Stars der damaligen Musikkultur, den Sängerinnen und Sängern, den Kastraten. Der andere Ankerpunkt sind die Orte der Musik: Wo erklang welche Musik, und inwiefern waren diese unterschiedlichen Hör-Räume maßgeblich für die (neuen) Ideen von Musik? Damit ist diese Darstellung einem kulturgeschichtlichen Ansatz verpflichtet: Es geht nicht ausschließlich um die »Haupt- und Staatsaktionen« (Ute Daniel) einer Musikgeschichte der Klassik – also etwa um die bedeutendsten Werke der »Trias« Haydn, Mozart, Beethoven –, sondern es geht darum, die staunenswerte Vielfalt der Musikkultur dieser Zeit neugierig in Augenschein zu nehmen. Dass hierbei auch Fragen verhandelt werden, warum und von wem welche Musik als »klassisch« betrachtet wurde und wird, warum wir also vom »klassischen« Streichquartett eines Joseph Haydn sprechen, bleibt dabei nicht außen vor, sondern ist Teil der Betrachtung der Musikkultur zwischen 1750 und 1830, die über die Frage des »Klassischen« selbst viel (und durchaus kontrovers) diskutiert hat.

Konkret wird sich dieses Buch seinem Gegenstand in fünf Kapiteln nähern: Zunächst geht es darum, Kontexte zu skizzieren, die nicht als Ränder oder äußere Kreise eines inneren Kerns zu verstehen sind, sondern als grundlegende Bedingungen von Musik: Das Kapitel »Musik in Europa zwischen 1750 und 1830« fragt daher nach den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen für Musik und Musikschaffende, den ästhetischen Vorstellungen und den Akteurinnen und Akteuren, die das Musikleben dieser Zeit erlebt und mitgestaltet haben. Das darauffolgende Kapitel geht der Frage nach, ob – und wenn ja, für wen und in welcher Art und Weise – es einen »klassischen Stil« gibt, gefolgt von einem Kapitel über Formen und Formbewusstsein der Zeit. Das fünfte Kapitel über Aufführungsräume und Gattungen schließt sich daran an: Von Open Air bis zu geschlossenen Räumen, von funktional eindeutigen und

mehrdeutigen Räumen, von Theaterbühnen, Höfen und Klöstern ist dabei die Rede. In allen Kapiteln wird es um Überblick, Zusammenhänge und Details gehen, sodass das Dargestellte in verschiedenen Einstellungen zu sehen sein wird: gelegentlich im Fischauge, im Weitwinkel oder in dem auf Details fokussierten Zoom. Zu solchen Zoom-Einstellungen gehören auch eingeschobene Kapitel zu einzelnen Musikstücken, deren Auswahl eine Kernfrage des Klassischen berührt: Ist damit ein »Kanon« vorgeschlagen? Nein! Die Auswahl greift Bekanntes und solches, das kaum bekannt ist, aber für eine bestimmte Fragestellung besonders prägnant ist, heraus und versteht sich als Detailblick, der anregend sein und neugierig machen soll, sich andere Beispiele zu erschließen.

Die Darstellung dieser Musikgeschichte nimmt den europäischen Raum in den Blick – wenngleich rasch ein gewisser Schwerpunkt im deutschsprachigen Raum zu bemerken sein wird: weder Spanien noch Schweden, Polen, Russland, dem Balkan oder den Niederlanden, vielleicht nicht einmal einem »französischen Blick« auf Klassik kann dieses Buch annähernd gerecht werden. Dies offenzulegen, ist mir ebenso wichtig wie die Feststellung, dass wir ohne unseren eigenen Standpunkt Geschichte nicht erzählen können. Mein Ziel war es gleichwohl, die Hinweise auf die europäische Vielfalt immer wieder in den Vordergrund zu rücken, auch, dass und wie sich dieses Europa der Aufklärung seine eigenen Ränder vorstellt, sie ausdehnt und überschreitet – bis hin zum Globalen.

Im Text selbst finden sich keine ausführlichen Hinweise auf weiterführende Literatur. Wer neugierig geworden ist und sich in einzelne der angesprochenen Aspekte vertiefen möchte, sei auf das Literaturverzeichnis verwiesen. Dort finden sich Angaben zu Forschungsliteratur, die dieser Neugier weiterhelfen mögen, auch allgemeine Literatur sowie ausgewählte Internetlinks sind dort angegeben. Auf Hinweise zum Nachhören der Musik wurde hingegen verzichtet, zu vielfältig sind inzwischen die Möglichkeiten des Hörens.

Indem ich hier schreibe, was meine Leserinnen und Leser in diesem Buch erwartet, fällt mir umso mehr auf, über was ich nicht schreibe: Vieles muss ich auslassen, über manches schreibe ich nur knapp, obwohl es lohnend wäre, genauer hinzusehen. Manche der Kompositionen, Personen, Konstellationen, von denen hier die Rede ist, werden wohl erwartet, viele werden vermisst, andere kommen vielleicht erstmals im Zusammenhang mit einer Musikgeschichte dieser Zeit zum Vorschein. Diese Auswahl, was zur Sprache kommen soll, fiel schwer; die Auswahl dessen, was ich auslassen musste, fiel schwerer. Und dies zu betonen ist keine Koketterie, sondern das Wissen um eine Berufskrankheit: (Musik-)Geschichtsschreibung kommt nie ohne Auswahl aus. Und so stellt dieses Buch meinen »Sehepunkt« (ein Begriff des Historikers Johann Martin

Chladenius) auf die Musikgeschichte der Zeit dar. Das heißt, dass meine Perspektiven und Schwerpunkte sich darin wiederfinden. Zugleich beobachte ich, wie andere diese Perspektiven und Schwerpunkte betrachten und möglicherweise andere Ausschnitte wählen; ich beobachte die Zeitgenossen selbst, aber auch die Menschen des 19. und 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt die der Gegenwart dabei, wie sie über die Musikgeschichte der Zeit zwischen 1750 und 1830 nachdenken. Dessen eingedenk ist dieses Buch kein Schlusspunkt, sondern versteht sich als Anfang, vor allem als Einladung zu einem neugierigen Blick (und Ohr!) auf die Zeit zwischen 1750 und 1830 und ihre Musikkultur.

Zum Begriff des Klassischen: Epoche – Stil – Norm

»Nichts ist an und für sich klassisch;
die Reaktion anderer macht es erst dazu.«¹

Das Wort »Klassik« – mitsamt den verschiedenen Mitgliedern seiner Wortfamilie – taucht heute in geradezu inflationärer Häufigkeit auf. Kaum ein Gegenstand, kaum ein Ereignis, die mit dem Begriff »klassisch« nicht werbewirksam aus der Masse herausgehoben und aufgewertet werden könnten. Wer dahinter ein Phänomen der Gegenwart vermutet, wird von dem Germanisten Wilhelm Voßkamp auf eine bemerkenswerte historische Dimension verwiesen: Voßkamp beschreibt einen kontinuierlichen Gebrauch des Begriffs »Klassik«, spricht sogar von einer anthropologischen Konstante »des durchgehenden, kontinuierlichen Klassikbedarfs in der europäischen Neuzeit«.² Die Denkfigur des Klassischen deute dabei auf einen »Orientierungsbedarf« hin, »der Sicherheit und Identität durch die Perspektive auf ein positives Gegenbild verspricht.«³

Wenn damit »Klassik« einerseits als Orientierungsbegriff fungiert, ist es umso erstaunlicher, dass der Begriff selbst schwer zu fassen ist. Was also ist »klassisch«? Und so schwierig die Frage im Allgemeinen zu beantworten sein wird, spitzt sie sich nochmals zu, nimmt man die Musik im Speziellen in den Blick: Was in der Musik ist »klassisch«? Auch hier wird der Begriff häufig, ja geradezu inflationär verwendet: Von der Epoche der (Wiener) Klassik ist die Rede, von klassischer »E-Musik« als Gegensatz zu populärer »U-Musik«, von Klassik-Fans und Klassik-CDs, aber auch von klassischem Jazz oder Klassikern der Filmmusik. Und vollends verwirrend wird es, wenn von »Klassischer Moderne« oder »New Classics« gesprochen und geschrieben wird. Den erwähnten Beispielen ist rasch zu entnehmen, dass hier drei verschiedene Intentionen mit dem Begriff »Klassik« verbunden werden: die einer zeitlichen Einordnung

(Klassik als Epochenbegriff), die einer ästhetischen Kategorisierung (Klassik als Stilbegriff) und, besonders häufig, die einer Bewertung (Klassik als Normbegriff). Und so klar diese drei Perspektiven zu unterscheiden sind – und zugleich in ihren Verflechtungen wahrgenommen werden müssen –, so deutlich ist auch, dass allen drei Perspektiven eine zeitliche Dimension eigen ist: Ihre Bedeutung verändert sich im Verlauf der Zeit. Denn was um 1800 als »classisch« galt, muss heute nicht notwendigerweise als »klassisch« gelten, weder im stilistischen noch im normativen Sinne.

Dazu ein Beispiel: Peter von Winter (1754–1825) galt seinen Zeitgenossen als ein »zu europäischer Berühmtheit gelangte[r] deutsche[r] Tonsetzer«⁴, dessen Werke nicht nur häufig und vielerorts in Europa mit großem Erfolg gespielt, sondern auch in den Musikzeitschriften immer wieder als »klassisch« bezeichnet wurden. In einer ausführlichen Rezension über seine Oper *La grotta di Calipso* (Libretto: Lorenzo Da Ponte, London 1803) konnte man 1808 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ) lesen: »Die schönste, lichtvollste Haltung herrscht durch das Ganze; alles ist klar, deutlich ausgesprochen; ein richtiges Ebenmaas in allen Zeilen; der Styl selbst immer der höhern Art, in welcher diese Oper gehöret, [...] angemessen, in sich rein ausgebildet – folglich klassisch, wenn man mit diesem Ausdruck das bezeichnet, was in seiner Art vollkommen so ist, wie es in derselben seyn soll.«⁵ Winters Zeitgenossen gestanden damit Winters Oper Klassizität im stilistischen (»richtiges Ebenmaas«, »Styl selbst immer der höhern Art«) wie normativen (»vollkommen«) Sinne zu. Doch daraus folgte nicht die überzeitliche Gültigkeit, die sich doch eigentlich vom normativen Klassik-Begriff ableitet; Winters Kompositionen blieben nicht im Repertoire, heute werden seine Opern (darunter eine Fortsetzung der *Zauberflöte*⁶), seine Messen, Konzerte oder Ballette kaum noch aufgeführt. Und wie steht es um die Etikettierung des »zu europäischer Berühmtheit gelangte[n] deutsche[n] Tonsetzer[s]« als »klassisch« heute? Fasst man Winter und seine Kompositionen gegenwärtig unter der Rubrik »Klassik«, ist kaum von einem normativen und nur unter Umständen von einem stilistischen Klassik-Begriff die Rede. Eher schon können wir einen Epochenbegriff veranschlagen, denn Winter kann eben jener Zeit zugeordnet werden, für die sich der Begriff der (Wiener) Klassik eingebürgert hat: Winter ist zwei Jahre vor Wolfgang Amadé Mozart geboren und zwei Jahre vor Ludwig van Beethoven gestorben. So verschiedenartig und veränderbar damit die Zuordnung Winters und seiner Musik unter das Etikett »klassisch« ist: Das Beispiel mag illustrieren, wie wichtig die Unterscheidung der drei Perspektiven ist und dass sich der Klassik-Begriff in ebendiesen drei unterschiedlichen Perspektiven als historisch wandelbar erweist. Was also meint »klassisch«?

Beginnen wir mit der Frage nach dem Epochenbegriff. Wer einmal auf die Frage antworten sollte, über welchen Zeitraum denn nun eigentlich die Epoche der Klassik sich genau erstrecke, kennt das Dilemma nur zu gut: Je nachdem, ob wir über Literatur oder Musik, über die französische, die spanische oder die deutsche Kultur sprechen – und noch viele weitere Differenzierungen wären hier möglich –, stellen sich Antwortversuche (oder besser: der Beginn des Nachdenkens über eine mögliche Antwort) anders dar. Die Germanistik mag für die Literaturgeschichte bereits mit guten Gründen in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts das Ende der Klassik und den Beginn der Romantik ausrufen – die Musikgeschichte tut dies mit vergleichbar guten Gründen eher 20 Jahre später. Die Musik als notorisch »verspätete« oder – wie Ludwig Tieck galanter schrieb – die »jüngste von allen Künsten«⁷ Oder ist nicht vielmehr der Maßstab, das chronologische Zeitraster inklusive markanter Zäsur (griechisch ἐποχή [epoché] = Zäsur, Haltepunkt), ein unangemessener, wenn es um Kunst, Ästhetik und die Frage des künstlerischen Weltverstehens geht?

Es lohnt sich, einen Moment darüber nachzudenken, wie eine solche Epochenzäsur, wie etwa diejenige zwischen Klassik und Romantik, überhaupt aussehen sollte. An welchen Ereignissen wäre sie festzumachen? An Todes- oder Geburtsdaten ausgewählter Akteure, an Uraufführungs- oder Erscheinungsdaten von ausgewählten Werken, an zeitgeschichtlichen Ereignissen wie der Französischen Revolution? Und was ist mit Ereignissen, die sich zeitlich zwar genau einordnen lassen, aber ästhetisch aus der Zeit fallen? Der Philosoph Hans Blumenberg hat aus dem Dilemma des »Haltepunkts« das Konzept der Epochenschwelle entwickelt, um damit zumindest andeuten zu können, dass Epochen keine datierungsgenauen Anfangs- oder Endpunkte haben, schon gar nicht solche, die sich in ein übergreifendes historisches Raster einfügen ließen.

Gleich aber ob jahresgenaue »Haltepunkte« oder Epochenschwellen: Epochen sind historiographische Hilfskonstruktionen, die die große Ereignisflut der Geschichte ex post (also: im Nachhinein) gliedern helfen soll. Und so ist das Sprechen und Schreiben über die musikhistorische Epoche der Klassik ein Phänomen der Musikgeschichtsschreibung, nicht eines der Musikgeschichte selbst.

Im unmittelbaren Umfeld der Zeit ist es nicht üblich, von einer Epoche der »Klassik« zu sprechen (auf die Verwendung des Adjektivs »classisch« wird später zurückzukommen sein). Schauen wir dafür in ein paar wenigen Ausschnitten in die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung: Raphael Georg Kiesewetter etwa verwendet 1834 in seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* folgende Überschriften für die Zeit zwischen 1760 und 1830: »Gluck. 1760 bis 1780«, »Haydn und Mozart. 1780 bis 1800«, »Beethoven

und Rossini. 1800 bis 1832«. Musikgeschichte wird von Kiesewetter also mithilfe von Jahreszahlen und den Namen von (Haupt-)Akteuren, nicht aber mit Epochenbegriffen kartographiert. Erst um 1900 wird durch den Wiener Musikwissenschaftler Guido Adler »Wiener Klassiker« bzw. »Wiener klassische Schule« zum musikwissenschaftlichen Fachterminus, wobei Adler an einen bereits etablierten (allerdings nicht für die Epoche verwendeten) Schul- bzw. Stil-Begriff anknüpfen konnte: Bereits um 1800 war die »Wiener Schule« bzw. der »Wiener Stil«, auch in Abgrenzung zu anderen regionalen Schulen und Stilen, geläufig. Den »Wiener Stil« machten laut Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806) eine »Gründlichkeit ohne Pedanterey, Anmuth im Ganzen, noch mehr in einzelnen Theilen«⁸ aus. Dass Adler rund 100 Jahre später Wien als lokale Verortung der »Klassik« bzw. der »Klassiker« aufrief, war dabei keineswegs zufällig (und nicht nur mit seinem eigenen Wirkungsort verbunden), galt es doch, für das Habsburgische Reich ein (musikalisches) Pendant zur Weimarer Klassik zu etablieren: Adler sprach daher von einer Wiener (klassischen) Schule bzw. den Wiener Klassikern.

Während an Adler anknüpfend in den 1920er-/1930er-Jahren »Klassik« als Epochenbegriff in der Musikgeschichtsschreibung gängiger wurde (so schreibt Ernst Bücken 1927 im *Handbuch der Musikwissenschaft* von »Rokoko und Klassik«), beginnt in den 1970er-Jahren ein Nachdenken über die Beschaffenheit und die Gemachtheit von Epochenbegriffen, auch dem der Klassik (Gernot Gruber und andere). Eine Folge davon zeigt sich in einer 1993 erstmals erschienenen Chronik. Eingedenk der Schwierigkeiten, die ein Epochenbegriff »Klassik« aufwirft, schlug Arnold Feil, Autor der *Metzler Musik Chronik*, eine nicht unumstrittene Alternative vor: Seine Chronologie verwendet zwar die im späten 20. Jahrhundert gängigen Epochenbezeichnungen, aber auf das Kapitel »Barock« folgt überraschenderweise das Kapitel »Die musikalische Frühromantik«, dann erst taucht »Die Wiener Klassiker« auf, gefolgt von »Die musikalische Hochromantik«. Dieses Durcheinander der Epochen ergebe sich, so Feil, durch die Umwälzungen der Aufklärung und des Beginns des Industriezeitalters mit allen Phänomenen der Entwurzelung und der neuen sozialen Bindungen. Diese seien für ein neues Selbstverständnis, was Musik sei, verantwortlich: Musik als Tonsprache der Empfindung. Dies aber sei eine zutiefst »romantische« Idee.

Im Übrigen war in den 1970er-Jahren auch die Geschichtsschreibung allgemein damit befasst, einen sinnhaften Begriff für jene historische Umbruchzeit zu finden, einen Begriff, der den politischen Zeitläuften und ihren sozial- und kulturgeschichtlichen Veränderungen zwischen »(Früher) Neuzeit« und »Moderne« gerecht werden sollte. Der Historiker Reinhart Koselleck schlug für

diese Phase – also seit der Spätzeit der Aufklärung, über die Zeit vor und nach der Französischen Revolution und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein (zuweilen sogar bis 1870) – den Begriff der »Sattelzeit« vor. Das Besondere einer so gefassten »Sattelzeit« ist, dass der Blick auf Themen und (altbekannte, aber zentrale) Begriffe gerichtet wird, die in dieser Zeit neu diskutiert und mit neuen Inhalten gefüllt werden: Staat, Bürger, Familie, Individuum, Glaube, Nation oder Macht. Man könnte (etwas salopp) die Idee Kosellecks so zusammenfassen, dass sich diese »alten« Begriffe in der Sattelzeit transformieren und sich in eine Moderne aufmachen, an der wir heute noch teilhaben. Und so meint der Begriff »Sattelzeit« nicht zuletzt auch eine Perspektive auf Phänomene, über die wir heute noch diskutieren: demographischer und sozialer Wandel, Mobilität und Mobilisierung, Industrialisierung und Ökonomie, Medienwandel, neue Formen des Konsumierens, Popularisierung, Politisierung, Geschlechterfragen und andere mehr. Um diese Zeit auf solche Phänomene hin befragen zu können, plädierte Koselleck dafür, die »Streuweite der Quellen«⁹ so weit zu fassen, dass all dies in den Blick kommen kann: Quellen des Populären und der Medialisierung, Quellen, die den Blick freigeben auf die Gleichzeitigkeit von Verschiedenem etc. In diesem Sinne wird auch hier der Begriff der Sattelzeit für die Musikgeschichte zwischen 1750 und 1830 verwendet.

Zum Stil-Begriff der Klassik wird es im Verlauf dieses Buches noch ein eigenes Kapitel geben. Nur so viel sei hier festgehalten: Klassik als Stil-Begriff sucht in der Musik eigene Parameter, die sich zusammenfassen, vielleicht sogar systematisieren lassen, um etwas besonders Charakteristisches, etwas, das Klassik als Stil umschreiben könnte, zu finden. Es sei an dieser Stelle nicht vorgegriffen, nur so viel vorweggenommen: Auch dies, die Frage eines charakteristischen »klassischen Stils«, ist zeitlich wandelbar.

Ist von »Klassikern der Filmmusik« oder vom »klassischen Jazz« die Rede, meint man eine Auswahl von Film- oder Jazz-Musik, die – da maßgebend und/oder besonders qualitativ – die Zeit überdauert. Auf diese Weise wird »klassisch« in seiner normativen Intention verwendet. Der Literaturwissenschaftler Wilhelm Voßkamp beschreibt diese Bedeutung des Klassik-Begriffs in seiner normativen Lesart: »Klassik als *Norm* [...] ist das Ergebnis vornehmlich philologischer Selektionen aus einem Vorrat von Gattungen, Werken und Autoren. Am Ende eines solchen literaturgeschichtlichen Auswahlprozesses kristallisiert sich ein Kanon heraus, der fortan normative, d. h. überzeitliche Gültigkeit beansprucht.«¹⁰ Dabei kann sich Klassik als Normbegriff auf die etymologischen Wurzeln des Begriffs stützen: Er leitet sich vom Lateinischen ab und bezeichnet hier als »civis classicus« den Angehörigen der höchsten Steuerklasse (»classis prima«). Diese staatsbürgerlich-fiskalische Bedeutung

wurde freilich bereits in der Antike auf eine kulturell-normative Bedeutungsebene erweitert, da der »civis classicus« zugleich auch als ein (im Vergleich mit den unteren Klassen) Gebildeter galt. Im so übertragenen Sinn bedeutete damit »classicus scriptor« auch »von erstem Rang«, »mustergültig«.

Hiermit begann eine folgenreiche Bedeutungserweiterung: »Klassisch« wurde nun auch im Sinne von »vorbildlich«, »prägend« und »(muster-)gültig« verstanden, unmittelbar schlossen sich daran Fragen von Bildung und Kanon an. Denn die als klassisch verstandenen Schriften galten als vorbildhaft und exemplarisch (sollten entsprechend gelehrt werden) und damit als überlieferungswürdig (also in den Kanon aufzunehmen). Entsprechend definierte Friedrich Schlegel: »Klassisch ist alles, was zyklisch studirt werden muß.«¹¹ Hier wird uns ein deutlicher Hinweis darauf gegeben, dass die Ideen von Kanon und Klassik in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen und dass eine Instanz notwendig ist, um zu bestimmen, was »klassisch« sei: Menschen, denen die Befähigung zum Maßstabsetzen zugestanden wird, setzen normative Regeln fest, nach denen Werke (der Literatur, der Musik ...) als exemplarisch und maßstabgebend ausgewiesen werden können. Diese werden als »klassisch« bezeichnet und finden mit dieser Kategorisierung Eingang in Kommunikationsprozesse.

Doch wer sind diese Menschen, die diese Prozesse anstoßen und die Regeln dafür entwerfen? Wissenschaftler oder Künstler? Eine kleine Expertengruppe oder eine demokratische Mehrheit? Bildungspolitikern oder Werbestrategen? Die ältere oder die jüngere Generation? Diese Frage beantwortet jede Gesellschaft und jede Zeit für sich selbst. Und so unterschiedlich die Antworten ausfallen können: Für das Beobachten des Phänomens »Klassik« bleibt es eine wesentliche Aufgabe, die jeweiligen *Menschen* zu berücksichtigen, die »das Klassische« bestimmen. Frei nach Jan Assmann könnte man also formulieren: Die Auseinandersetzung mit dem Klassischen fragt nicht »Was ist eigentlich das Klassische?«, sondern vielmehr »Wie (warum, von wem und wann) wird etwas als klassisch bezeichnet?«¹² Damit aber befinden wir uns bereits inmitten einer Auffassung, die quer steht zu den drei genannten Perspektiven – einem zeitlichen, stilistischen und normativen Klassik-Begriff –, denn sie entscheidet sich nicht für eine (oder mehrere) dieser Perspektiven, sondern nimmt diejenigen in den Blick, die etwas *als zeitlich, stilistisch und/oder normativ klassisch bezeichnen*. Das aber heißt, sie nimmt ernst, dass sich Menschen dazu entschließen, Zeiten, Stilistiken und/oder normative Kriterien als klassisch zu benennen, und fragt nach deren Beweggründen und Argumenten.

Kapitel 2

Musik in Europa zwischen 1750 und 1830

Musik, Gesellschaft, Politik

Versteht man Musik als Teil des gesellschaftlich-kulturellen Lebens, ist es unumgänglich, sich dieses in größeren Zusammenhängen zu vergegenwärtigen. Zu diesen Zusammenhängen zählen die politischen Mächte- und Kräfteverhältnisse, die Strukturen und das Selbstverständnis von Gesellschaft bzw. gesellschaftlichen Gruppen, aber auch das Nachdenken darüber, was der Mensch sei, wie er in der und zur Welt stehe. So allgemein diese Fragen anmuten, sie berühren immer wieder unmittelbar das musikkulturelle Geschehen. Denn die Musikkultur bietet einerseits die Möglichkeit, diese Fragen offen zu verhandeln – etwa wenn auf der Opernbühne politisches Unrecht thematisiert wird und das aktive, mutige Einschreiten einer einzelnen Person großes Unglück verhindern kann (wie in Ludwig van Beethovens Oper *Fidelio*). Andererseits ist die Musikkultur Bestandteil jener Zusammenhänge. Denn die Kritik an der Allmacht der Aristokratie geht mit einem allmählichen Einzug einer neuen Trägerschicht einher, die das Musikleben nunmehr aktiv (und mit eigenen Akzentsetzungen) mitzugestalten sucht: die Mittelschicht oder auch das Bürgertum, mithin jene (durchaus heterogene) gesellschaftliche Schicht, die zwischen Adel einerseits und bäuerlicher Landbevölkerung und städtischer Unterschicht andererseits zu verorten ist. Und die Akteure selbst? Von der Primadonna der Oper bis zum Redakteur einer Musikzeitschrift, vom Komponisten und Musikverleger, der auf den lukrativen Absatz seiner Noten finanziell angewiesen ist, bis zur Salonnière, die in ihren Räumen Akademien veranstaltet, vom Regenten, für den Musik als Medium der Repräsentation dient, bis hin zum Hofmusiker und Notenkopisten – das musikkulturelle Handeln der Einzelnen wird besser verständlich, wenn die Motivationen, Sachzwänge und Handlungsspielräume, aus denen heraus agiert wird, vor dem Hintergrund jener größeren Dimensionen erkennbar werden können. Auf solche Zusammenhänge geht dieses Kapitel ein, nicht gedacht als eine allgemeine historische Einführung in die Zeit zwischen 1750 und 1830, sondern vielmehr als ein Rundblick, der einige jener Themen offenlegt, die für die Musikkultur der Zeit von Bedeutung sind.

Was ist Aufklärung?

Über der Sattelzeit könnte als alle Themen überspannendes Motto die Frage stehen: Was ist Aufklärung? Denn mit dieser Frage gelingt es einerseits – trotz aller sonstigen Differenzen, Konkurrenzen und Konflikte –, ein europaweites Phänomen in den Blick zu nehmen. Andererseits kann man unter diesem Motto so unterschiedliche Phänomene wie Feudalstrukturen und Emanzipation, Vernunft und die Vorstellung vom Unverbildeten des Volkes, das Kastratenwesen und die »ordre naturel«, Francisco de Goyas *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799) und Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins *Goethe in der Campagna* (1787) als gleichzeitig zusammendenken.

Der Philosoph Immanuel Kant beantwortete die Frage »Was ist Aufklärung?« 1784 in einer Replik in der *Berlinischen Monatsschrift* und verfasste damit einen Text, der bis heute zu den zentralen Dokumenten der Aufklärung gehört. Aufklärung wird darin mit einer doppelten Stoßrichtung gedacht. Zum einen heißt Aufklärung für Kant: Mut, sich selbst und aus der eigenen Kraft der Vernunft aus der Sphäre der Unmündigkeit zu lösen (»Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. [...] Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!«¹). Zum anderen sei es, so Kant, die Aufgabe einer Gesellschaft, dem sogenannten einfachen Volk diesen Schritt überhaupt zu ermöglichen. Diese doppelte Denkrichtung (individuell und politisch) ist insofern wesentlich, weil sie auf der einen Seite das Individuum selbst anspricht, auf der anderen Seite aber auch das Verhältnis der Aufklärung zum »Volk« definiert (worunter – im Sinne der Aufklärung – jener Bevölkerungsteil gemeint war, der keine höhere Bildung erfahren hatte, großteils nicht einmal lesen und schreiben konnte).

Mit diesem Programm, von Kant und zahlreichen seiner Zeitgenossen so und ähnlich immer wieder festgehalten, war die Idee entworfen, die als dunkel charakterisierte Unvernunft durch das Licht der Erkenntnis zu vertreiben (daher auch die zahlreichen Licht-Metaphern, die in allen europäischen Sprachen für die Ideen der Aufklärung verwendet wurden). Aberglauben, Vorurteilen und geistiger Bevormundung sollte entgegengewirkt und mithilfe von klar definierten Begriffen und durch das eigene, systematische Denken das Verstehen von Welt (das Weltwissen) vorangetrieben werden. Auf diesem Nährboden entstand einerseits die Neukonturierung der Wissenschaften, die vor allem eine Emanzipation von der Theologie einschloss, inklusive der groß angelegten Enzyklopädien und Sammlungen (wobei alles gesammelt wurde, das sich systematisch-vergleichend betrachten ließ: von Blumen, Pflanzen, Tieren und Gesteinen bis hin zu Abbildern von menschlichen Physiognomien oder Missbildungen, Kultgegenständen, die man von Expeditionen mitbrachte, und vieles mehr). Zugleich

aber entstanden pädagogische und volksaufklärerische Ideen, denn die Aufklärung stand auch für eine neue Vorstellung von Gemeinschaft: Unverkennbar war, dass die Trägerschaft der Aufklärung aus den gebildeten Schichten stammte, der Anspruch aber ging dahin, diese Kreise zu öffnen (gegen die feudale Idee der Exklusivität), um bildungsferne Schichten an den Ideen der Aufklärung partizipieren zu lassen, auch ihnen die Möglichkeit zu geben, sich »des eigenen Verstandes zu bedienen«. Daher rührt auch die (durchaus ambivalente) Hinwendung der Aufklärer zum »Volk«: einerseits die Faszination für die »Natürlichkeit« von Volksdichtung, Volksmärchen, Volksliedern, die Johann Gottfried Herder, die Gebrüder Grimm und viele andere als »Schatz« zu sammeln begannen, andererseits der Anspruch, Bildung auch dem einfachen Volk zu ermöglichen (Volksaufklärung, Alphabetisierung). Dass die Begeisterung für orale Kulturen dazu führte, diese zu sammeln, aufzuschreiben, literarisch (und musikalisch) zu überformen und damit aus der Sphäre der Oralität unwiederbringlich herauszulösen, war freilich einer der unauflösbaren Widersprüche, von denen die Aufklärung keineswegs frei ist. Auch die Tatsache, dass sein »Habe Mut« sich ausschließlich an Männer wandte, Frauen hingegen von dem Appell, sich ihres eigenen Verstandes zu bedienen, weitestgehend ausgeschlossen waren, war für Kant, wie für viele seiner Zeitgenossen, selbstverständlich, besser gesagt: »natürlich«. Jean-Jacques Rousseau etwa schrieb: »Das Wesentliche ist, das zu sein, was die Natur aus uns machte; man ist immer nur zu sehr, was die Menschen uns sein lassen wollen. Die Erforschung der abstrakten und spekulativen Wahrheiten, der Prinzipien, der Axiome in der Wissenschaft, alles, was darauf hinaus will, die Vorstellungen zu verallgemeinern, gehört nicht zu den Aufgaben der Frauen, ihre Studien müssen sich alle auf die Praxis beziehen; ihre Sache ist es, die Prinzipien, die der Mann erforscht hat, anzuwenden.«² Unverkennbar auch, dass der umfassende Anspruch der Aufklärung auf einen gesellschaftlichen, letztlich staatlichen Umbau zielte: Auch wenn Herrscher wie Joseph II. sich als aufgeklärte Monarchen verstanden, widersprach (zumindest aus heutiger, demokratisch geprägter Sicht) das emanzipatorische Moment des »Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!« und die damit eingeforderte Freiheit grundsätzlich einer Feudalherrschaft. Gleichwohl diskutierten zahlreiche Aufklärer staatsphilosophische Themen und nahmen dabei durchaus direkten Einfluss auf die Herrschenden: Voltaire am preußischen Hof Friedrichs II., der sich gern als »Philosophenkönig« darstellen ließ, oder Denis Diderot am russischen Hof Katharinas II. Doch immer wieder scheiterte die Idee, durch aufklärerisches Denken auf die Staatsräson einwirken zu können, etwa durch ein allgemeines und gleiches Wahlrecht, das die politische Konsequenz des aufgeklärten Menschenbildes

wäre, an der Idee der politischen Handlungsfreiheit aller Bürger: Die Monarchen waren nur so lange gewillt, den Ideen der Philosophen zu folgen, solange ihre eigene Handlungsfreiheit nicht wesentlich eingeschränkt wurde.

Zum Menschenbild der Aufklärung jedenfalls gehörte vor allem Selbsterkenntnis und das Bekenntnis zu vernünftiger Mäßigung. So schrieb der Philosoph Daniel Jenisch: »Je mehr nämlich der Mensch, vermittelt der Aufklärung, intellektuelle und moralische Selbsterkenntnis und Selbstschätzung lernt; je deutlicher das Gefühl für Recht, Wohl und Würde der Menschheit, in ihm entwickelt [...]: desto milder und ruhiger wird seine ganze Art zu seyn: sanfter wallen seine Empfindungen: heller und reiner spiegeln sich seine Gedanken: besonnener ordnet er seine Entschlüsse und Handlungen. Die feiner entwickelte Vernunft erhält immer siegreichere Oberhand über den rohen Naturtrieb, und bringt Maas und Gewicht in sein ganzes Inneres, dessen Chaos nun wie zu einer ruhigen Welt ausgebraust ist.«³

Geselligkeit: Kommunikationsformen und Medien

Dass über die Frage »Was ist Aufklärung?« viel diskutiert wurde, lässt sich mit dem Blick in die Schriftquellen unschwer feststellen. Ebenso wichtig aber ist zu bemerken, *wie* über diese Frage diskutiert wurde: Denn jenseits der Schriftlichkeit (die es uns heute ermöglicht, die niedergeschriebenen Gedanken überhaupt nachzuvollziehen) waren es neue Formen der Kommunikation und des sozialen Umgangs, die die Aufklärung prägten: Nach dem Vorbild der aristokratischen französischen Salons des 17. Jahrhunderts wurden Geselligkeitsformen entwickelt, die insbesondere darauf abzielten, das Gespräch und die Teilhabe am Gespräch zu ermöglichen: Gesprächszirkel, Salons, Akademien, Vereine, Gesellschaften etc. Diese sozialen Räume, Foren des Austauschs, waren zum Teil weiterhin exklusiv, wobei hier vor allem Standes- und Geschlechtergrenzen ausschlaggebend waren. Beispielsweise waren geschlossene Geheimgesellschaften wie Freimaurer oder Illuminaten Orte des Gedankenaustauschs für Fragen des gesellschaftlichen Miteinanders und für aufklärerische Visionen. In diesem Fall ermöglichten solche Zirkel Begegnungen über bisher gültige Standesgrenzen hinweg, allerdings ausschließlich für Männer. Musik war nicht selten integraler Bestandteil solcher Zirkel, nicht (nur) schmückendes Beiwerk, sondern Kommunikationsmedium eigener Art. So entstanden, um bei dem eben genannten Beispiel zu bleiben, Freimaurermusiken, die nicht nur als Ritual und damit gemeinschaftsstiftend verstanden wurden, sondern denen man außerdem aufklärerisch-bildendes Potenzial zusprach: »Vernünftige, weise und mit der Tugend sich vertragende Lieder breiten ihre guten Gedanken unter

alle Mitglieder.«⁴ Insbesondere Musikformen, die Kommunikation, Dialog und (gesprochene) Sprache akzentuierten, wurden von solchen Gesellschaften – gleich ob offen oder geschlossen – geschätzt. Beispiele hierfür sind Liedsammlungen oder auch Medienübergreifendes wie Gedichte bzw. Lieder, die in Büchern abgedruckt waren und die Diskurse der Zeit aufnahmen (etwa Goethes Mignon-Lieder aus dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795), Songs, Glee's und Airs, die auch in Ensembles gesungen werden konnten, oder das Melodram, das Rezitation, Geste und Musik verband.

Parallel zu diesen auf Mündlichkeit abzielenden Zirkeln kamen Schriftmedien hinzu, die diese Form des Austauschs nachzubilden versuchten: Korrespondenzen, Zeitschriften, Magazine, Jahr- und Taschenbücher, die das systematisch entwickelte, enzyklopädisch gefasste Wissen ergänzten. Auch Kants Antwort auf die Frage »Was ist Aufklärung?« ist in einer solchen »Monatschrift« erschienen. Dort war ein Jahr zuvor beklagt worden, dass sich bislang niemand der Frage angenommen habe. Moses Mendelssohn hatte darauf zunächst reagiert, 1784 folgte dann Kants Antwort. Der heute kanonische Text ist damit bezeichnenderweise (gerade) nicht als *systematischer* Entwurf entstanden, sondern als Teil eines Gesprächs (in Schriftform) zwischen den beiden Philosophen. Eine ähnliche Möglichkeit, sich über grundlegende Fragen der Musik schriftlich auszutauschen, stellte die rasant wachsende Zahl an Musikzeitschriften dar. Hier wurde nicht nur über musikalische Ereignisse berichtet (Korrespondentenberichte, Rezensionen etc.), sondern es wurden vor allem auch grundlegende Fragen zur Musik diskutiert, darunter übrigens auch die Frage, was in der Musik »classisch« sei.

Wissenschaften

Mit der Aufklärung veränderte sich das Verhältnis zur Wissenschaft grundlegend: Zwar nicht gänzlich neu, aber nunmehr prominent ins Zentrum gerückt wurde dabei das Prinzip des methodischen Zweifels und der systematischen Kritik, die allem Wissen zugrunde zu liegen habe. Damit gab man das bisherige System, das auf Weitergabe tradiertter Lehrmeinungen fußte, auf und setzte stattdessen auf die Vermehrung von Erkenntnis vor allem durch Experiment und Sammeln. Naturwissenschaftlich zu experimentieren war dabei keineswegs den Gelehrten in ihren Laboratorien vorbehalten. Gerade die neuen Geselligkeitsformen boten Gelegenheiten, diese neue Form von Wissenschaft kennenzulernen und an ihr zu partizipieren – nicht ohne dass bald Kritik an dieser Popularisierung von Wissen geübt wurde: Johann Georg Krünitz etwa mokierte sich 1772 im Vorbericht zu seiner Übersetzung der *History and Present*

*State of Electricity*⁵ von Joseph Priestley über den Boom, Versuche zu Phänomenen der Elektrizität zu machen. Überall finde derlei statt, dabei aber seien sie »mehrentheils ein Mode-Studium und ein Gegenstand des Geschwätzes oder nur seichter Prüfungen der Charlatane und Vagabonden« und fänden vor allem »unter demjenigen Theile des Publicum« großen Anklang, »welcher wenig selbst denkt, sondern nur gaffet und horchet«, aber »den Ton anzugeben« pflegt.⁶ Tatsächlich erlaubten tragbare (und erschwingliche) Elektrisiermaschinen (also Geräte, mit denen man nach dem Prinzip der Reibungselektrizität Phänomene mit elektrostatischer Aufladung durchführen konnte) das Experimentieren in den Wohnstuben, Salons und Zirkeln, sodass das Wissen (und die Aura) um Elektrizität weite Verbreitung fand. Dass sich hier ernst gemeinte naturwissenschaftliche Experimente und Scharlatanerie begegneten, war bei dieser Form der Wissenskultur nicht ungewöhnlich. Auch Franz Anton Mesmer bewegte sich in diesem Zwischenbereich zwischen Wissenschaft (Medizin) und Scharlatanerie, als er unter Anwendung des »thierischen Magnetismus«⁷ zunächst in Wien, später vor allem in Paris Séancen veranstaltete (Abb. 1) – zum Vergnügen des Wiener Publikums 1790 aufgegriffen in Mozarts Oper *Così fan tutte*, wo



Abb. 1: *Die Mesmer'sche Therapie*. Das französische Ölgemälde (ca. 1778–1784) zeigt eine Therapiesitzung als gesellschaftliches Ereignis: Rechts im Hintergrund diskutieren theologische und weltliche Gelehrte, während im rechten Vordergrund eine Dame musiziert. Musik war integraler Bestandteil der Séancen von Mesmer.

sich die Dienerin Despina als »Medicus« verkleidet und die angeblich kranken Liebhaber mit Magnetismus heilt. Im Libretto von Lorenzo Da Ponte heißt es: »Questo è quel pezzo / di calamita, / pietra mesmerica! / ch'ebbe l'origine / nell'Alemagna, / che poi si celebre / là in Francia fu.«⁸ (Dies ist ein Stück Magnet-eisen, der Mesmer'sche Stein, der seinen Ursprung in Deutschland hat und dann so berühmt in Frankreich wurde.) Woraufhin Despina mit dem Magneten die Köpfe der beiden Liebhaber Ferrando und Guglielmo berührt und an ihren Körpern entlangstreift. Und während Fiordiligi und Dorabella ernsthaft an den Erfolg des Magnetismus glauben, lachen die »magnetisierten« Männer insgeheim über die Behandlung (»Dalla voglia ch'ho di ridere...«).

Ebenfalls der Vermehrung des naturwissenschaftlichen Wissens diente das Sammeln. Auf diese Weise sollte die Natur in ihrer Vielfalt erkannt und systematisch beschrieben werden können. Der Naturforscher Carl von Linné etwa hatte 1735 auf diese Weise das *Systema Naturae* entwickelt, ein Klassifikationssystem, das die noch heute gebräuchliche Grundlage der biologischen Taxonomie und Nomenklatur darstellt. Sammlungen anzulegen galt als Ausweis aufklärerischen Interesses, ungemein befördert durch die Möglichkeiten, auf Handelsexpeditionen, Missions- oder Forschungsreisen in fremde Länder die Sammlungen zu vergrößern. Auch Musik konnte insofern Gegenstand von Sammelinteresse sein, als Musikinstrumente mitgenommen und – vice versa – aus fernen Ländern nach Europa gebracht wurden. Darüber hinaus wurden – aus durchaus unterschiedlicher Motivation heraus – umfangreiche Notensammlungen angelegt, zumal Notenschrift (handschriftlich oder gedruckt) die einzige Möglichkeit darstellte, Musik zu konservieren. Der englische Musikgelehrte Charles Burney etwa sammelte auf seinen Europareisen Noten, um Material für seine Musikgeschichte zu haben, Sara Levy wiederum sammelte Noten, um in ihrem Berliner Salon kontinuierlich Musik von Johann Sebastian Bach aufführen und sich über seine Musik austauschen zu können, und Gottfried van Swieten sammelte vor allem Noten von »alten« Komponisten, wobei er einen Kreis um sich scharte, mit dem er den Austausch über diese Musik pflegte. Denn »alte« Musik wurde in einer Musikkultur, die vorwiegend tagesaktuelle Musik präferierte, vor allem und eigens in jenen Zirkeln aufgeführt, die die Historizität von Musik entdeckten und im vergleichenden Hören von »alt« und »neu« einen ästhetischen Standort zeitgenössischen Komponierens erörterten. Mit der Historizität von Musik ist die Idee verbunden, nicht nur – wie noch im 18. Jahrhundert üblich – gegenwärtig Komponiertes aufzuführen, sondern auch Musik der Vergangenheit. Diese aber musste, um aufführbar zu sein, in (handschriftlichen oder auch gedruckten) Noten vorliegen. Mit dem Sammeln von Musikalien entstand daher nicht zuletzt auch die Idee der Histo-

rizität von Musik – als Voraussetzung für Musikgeschichtsschreibung – und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik. Im Sprechen über verschiedene, historisch sich verändernde Musiken wurden Kriterien für Werturteile und Ästhetik entwickelt.

Die politische Landkarte Europas: Mächte- und Kräfteverhältnisse

Das politische Europa im 18. Jahrhundert heißt vor allem: Konkurrenzen zwischen Großmächten, wechselnde Koalitionen, politisch motivierte Heiratspolitik in der Hocharistokratie, Krieg als legitimes Mittel, Machtansprüche durchzusetzen, koloniale Expansion und immer deutlicher wahrnehmbar der Angriff auf die bislang gültige, streng hierarchische Ständeordnung (Klerus, Adel, Bürger und Bauer), an deren Spitze die kirchliche bzw. weltliche Obrigkeit alleinige Machtbefugnisse besaß. Bevor die Französische Revolution die politischen Kräfteverhältnisse grundlegend tumultuierte, war die vorherrschende Staatsform in Europa im 18. Jahrhundert die Monarchie. Zwar waren die monarchischen Staatsformen höchst unterschiedlich ausgeprägt und die tatsächlichen politischen Strukturen des Gemeinwesens und die Ausgestaltung von politischer Partizipation divers: So hatte sich in England beispielsweise mit seiner parlamentarischen Monarchie eine Form der Partizipation ausgebildet, die – gerade auch von den liberalen Denkern des europäischen Festlands – von außen mit staunendem Interesse auf der Suche nach Vorbildern beobachtet wurde. Grundsätzlich aber ging man in Europa von der Idee aus, dass die gottgegebene Herrschaftsform monarchisch sei, auch wenn das individuelle Selbstverständnis des jeweils Herrschenden starken Einfluss darauf nahm, wie Monarchie gedacht und gelebt wurde. Joseph II. etwa, der sich als aufgeklärter Herrscher verstand, setzte eine große Anzahl von Staats- und Gesellschaftsreformen ins Werk, die zum Teil gravierend in bestehende Mächteverhältnisse eingriffen (Entmachtung des Klerus, Aufwertung des Staatsbeamtenstatus etc.). Im Grundsatz aber blieb der Herrscher – als Person und als Symbol – Zentrum der Macht und der Hof selbst damit das räumliche Machtzentrum.

Diese ebenso konkrete wie symbolische Funktion des Herrschers und seines Hofes spiegelt sich schon seit Jahrhunderten in der Architektur der Höfe ebenso wider wie in der Hofkultur, die wesentlich darauf angelegt war, ebendieses Machtzentrum kontinuierlich als solches erkennbar werden zu lassen und damit die Macht zu bekräftigen. Entsprechend wetteiferten noch im 18. Jahrhundert die europäischen Höfe untereinander um die prächtigsten Bauten, die aufwendigsten Feste, die berühmtesten Künstler und Wissenschaftler. Auch die höfische Musikkultur erfüllte zuvorderst noch diese Aufgabe, die

Macht des Herrschers in den unterschiedlichsten Formen sicht- und hörbar werden zu lassen, wobei die Rekrutierung von bedeutenden Musikern vor allem dazu diente, der eigenen Hofkapelle (und durchaus in Konkurrenz zu anderen Hofkapellen) ein eigenes, unverwechselbares Profil zu verleihen. Besonders profitieren konnten davon auch kleinere Höfe, an denen zudem das individuelle Musik- (und Kunst-)Interesse des Monarchen oder der Monarchin selbst in den Vordergrund gerückt werden konnte. Auf diese Weise etwa entstand am Hof der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth eine auf ihre Person hin zugeschnittene, künstlerisch hoch individuelle Hofmusikultur, an der sie selbst in vielen Funktionen partizipierte.

Das dichte Netz an europäischen Hochadelsfamilien, die durch gezielte Heiratspolitik untereinander eng verflochten waren, ermöglichte einerseits ein gewisses Machtkontinuum, andererseits war dies im Falle des Aussterbens einer Linie immer wieder auch Anlass, konkurrierende Erbensprüche in kriegerischen Auseinandersetzungen auszufechten. Kaiser Karl VI., da ohne männlichen Thronfolger, hatte mit der »Pragmatischen Sanktion« (Unteilbarkeit der Länder und Erbfolge auch in der weiblichen Linie, 1713) versucht, der Situation des Machtvakuum vorzubeugen, dennoch entbrannte nach seinem Tod (1740) eine lange Reihe von Kriegen um die Erbfolge. Hinzu kamen Kolonialkonflikte in Übersee, sodass die politischen Kräfteverhältnisse nicht nur auf europäischem Boden ausgefochten wurden, sondern auch in den Kolonien, insbesondere in der »Neuen Welt«. Und während die Schlachten auf europäischem Boden das konkrete Erleben von Krieg und Kriegsfolgen mit sich brachten (davon erzählt etwa die Ballade *Lenore* von Gottfried August Bürger, die in den 1780er und 90er-Jahren ungemein populär war), beförderten die Kolonialkriege (in Nord-, Mittel- und Südamerika sowie in Südafrika) ein machtpolitisches und durchaus auch kulturhegemoniales Bewusstsein für globale Zusammenhänge und außereuropäische Welten. Dass diese Fremdheit des Außereuropäischen als Vexierspiegel des Eigenen verstanden wurde, lässt sich an zahlreichen Opern erkennen, die das Außereuropäische in höchst unterschiedlicher Art zum Thema haben: Charles Dibbins Oper *The Padlock* (1768) und Antonio Salieris *Die Neger* (1804) sind im kolonialen Setting der Karibik verortet, wobei Dibdin sich in der Figurenzeichnung auf (auch musikalische) Stereotype verlässt, während Salieri darauf weitgehend verzichtet. Die 1794 uraufgeführte Oper *The Cherokee* von Stephen Storace hingegen stellt die Ureinwohner Nordamerikas auf die Bühne, während die Figur des Monostatos aus Schikaneders / Mozarts *Zauberflöte* (1791) als afrikanisch gedacht wurde. Konkret-reales Vorbild für Letzteren war der vermutlich aus Nigeria stammende Angelo Soliman, der in Wien große Bekanntheit erlangte: Er war bestens ausgebildet, arbeitete zunächst (wie viele der aus Afrika