

Jörg-Peter Mittmann

Musikerberuf und bürgerliches Bildungsideal

Stand der Beruf des Musikers von jeher in einem engen Wechselverhältnis zu den gesellschaftlichen Institutionen der Zeit und spiegelte in seiner inneren Spezifikation getreu die herrschende soziale Ordnung wider, so muß man erwarten, daß gerade jene tiefgreifenden Umwälzungen in Europa um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auch die Formen der Musikausübung und damit das Berufsbild des Musikers entscheidend beeinflußt haben. Dabei sollte zumindest angenommen werden, daß der Musiker aufgrund der Schätzung, die seiner Kunst widerfuhr, mit der sozialen Gruppe verschmolz, der Musikkenntnis und -liebhaberei als Teil ihrer gesellschaftlichen Selbstdefinition diene: dem Bildungsbürgertum. Ob diese Annahme gerechtfertigt ist, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei bietet es sich an, mit jenen Repräsentanten der ständischen Ordnung zu beginnen, die als Musiker am ehesten dem Wandel unterworfen waren (Stadt- und Hofmusiker), während jene Musikertypen, die sich aufgrund ihrer institutionellen Bindung an Kirche und Militär als resistent erwiesen, ausgeklammert bleiben. Sodann wird auf den in vorbürgerlicher Zeit nicht lokalisierbaren Beruf des selbständigen, freischaffenden Komponisten einzugehen sein, bevor schließlich das Problem der werkimernen Legitimation der Zugehörigkeit des Musikers zum Bildungsbürgertum zur Sprache kommen soll.

Der Niedergang des zünftischen Musikwesens

Die Geschichte des Stadtmusikers reicht bis ins späte Mittelalter zurück.¹ Im 14. Jahrhundert begannen die Städte einzelne der in der Regel recht- und ehrlosen fahrenden Spielleute als „Turmbläser“, „Stadtpfeifer“ oder „Stadtzinkenisten“ fest anzustellen. Damit setzte die „Verbürgerlichung“ eines Teiles der Musikerschaft ein, ein Prozeß, der aufgrund zahlreicher Ressentiments vielerorts bis zum Niedergang der ständischen Gesellschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht als abgeschlossen gelten konnte.

Als städtischer Bürger nahm der Stadtmusiker eine Zwitterstellung zwischen öffentlichem Bediensteten und privatem Handwerker ein. Nach dem Muster anderer

¹ Einen knappen Überblick bietet hierzu der Artikel „Stadtpfeifer“ in MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart; Supplementband) von Heinrich W. Schwab. Der Artikel enthält darüber hinaus eine reichhaltige Literaturliste.

Gewerbetreibender schlossen sich auch die Stadtmusiker zu Zünften und Gilden zusammen, deren Hauptzweck in der Wahrung des generellen Musizierimonopols in den Mauern der Stadt und ihrer näheren Umgebung bestand. Zwar verhalf die Repräsentationsfunktion der Musik im öffentlichen Leben, als Symbol bürgerlichen Selbstbewußtseins mit der Pracht der Höfe konkurrierend, auch dem Musiker zu einem Maß an Prestige, das ihn über den gemeinen Handwerker erhob,² doch bedeutete dies nicht zugleich eine finanzielle Existenzabsicherung. Daher blieb der Stadtmusiker zumeist auf Gelegenheitsengagements bei verschiedenen bürgerlichen Festlichkeiten angewiesen. Gerade hier aber war die Konkurrenz „illegal“ musizierender Spielleute zu befürchten, und die Klagen der Zünfte über Erwerbsverluste durch derartige Verletzungen ihrer Privilegien reichen bis in die Zeit einsetzender Gewerbefreiheit.

Neben der zünftischen Organisation teilte der Stadtmusiker mit den übrigen Handwerksberufen auch die innerbetriebliche Ausbildungspraxis. Der bestellte Stadtmusiker war berechtigt, oft sogar durch seinen Anstellungsvertrag verpflichtet,³ Lehrlinge auszubilden und Gesellen zu halten. Oft waren es die eigenen Söhne, die auf diese Weise in den Beruf eingeführt wurden. Ziel der Ausbildung war wohl meist das möglichst schnelle Erlernen einer Vielzahl von Instrumenten. Der geringe Spezialisierungsgrad, der als ein Charakteristikum des Stadtmusikantentums schlechthin angesehen werden kann, entsprach dem Erfordernis, mit verhältnismäßig wenigen Musikern ein breites Spektrum musikalischer Ansprüche abdecken zu müssen. Stellte ein Stadtmusiker einen Lehrling ein, so war er bedacht, diesen, obgleich er in der Regel über keinerlei musikalische Vorbildung verfügte, frühzeitig als musikalische Aushilfskraft heranzuziehen, um so die relativ hohen Ausbildungskosten (Lehrstunden, Instrumentenbenutzung) zu kompensieren. Dies galt um so mehr in solchen Fällen, wo aufgrund der sozialen Herkunft des Schülers an ein Lehrgeld nicht zu denken war. Der unmittelbaren Schlüssigkeit eines solchen Amortisierungskalküls, vom wirtschaftlichen Gesichtspunkt her betrachtet, standen einschneidende Konsequenzen für die Ausbildung selbst gegenüber. Nicht nur war der

² Ein Beispiel für eine städtische „Rangordnung“ liefert H. W. Schwab (in: W. Salmen [Hrsg.]: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*; Kassel, 1971 S. 24/25). Nach einer vom dänischen König Friedrich IV. 1718 bestätigten Aufstellung werden in der Stadt Flensburg vier Hauptklassen unterschieden: Zur höchsten, der „Sonderklasse“ zählen allein die Akademiker und leitenden Entscheidungsträger der Verwaltung. Doch schon eine Klasse darunter, in der ersten Klasse, findet sich neben Organisten, einfachen Lehrern und der reichen Kaufmannschaft „so 9000 Gulden lübsch in Vermögen haben“ auch der „Stadtmusiker oder Instrumentist“. Die eigentliche privilegierte Handwerkerschaft dagegen fällt in die zweite Klasse, während sich die dritte aus unprivilegierten Handwerkern und Arbeitern rekrutiert.

³ Eine Fallstudie zur Musikkultur der sächsischen Stadt Grimma von M. Wolschke (*Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester*; Regensburg 1981) belegt diese Verpflichtung anhand einer Bestallungsurkunde von 1674 (S. 246/47).

Schüler für die Dauer der Lehre faktisch ein Gefangener seines Lehrherrn, in dessen Schuld er ja stand, sondern der Unterricht umfaßte kaum mehr, als zur unmittelbaren technischen Beherrschung der gebräuchlichen Instrumente notwendig war. Daß das Musizieren unter solchen Vorzeichen kaum über das rein handwerkliche Moment hinausgereicht haben dürfte, ist verständlich. Solange freilich die an den Musiker gerichteten Erwartungen bescheiden blieben, sein Aufspielen mehr als untermalende Unterhaltung diente, erregte dies keinen Anstoß. Ein Konflikt wurde erst in dem Moment heraufbeschworen, als ein Wandel in der Rezeptionshaltung des Publikums einsetzte und man begann, in der Musik neue, rein handwerklich nicht realisierbare Werte zu entdecken. Ein anonymes „philosophisches Fragment“ „über die praktische Musik“⁴ aus dem Jahre 1797 kennzeichnet diesen Konflikt folgendermaßen:

Warum sind nur wenige, die Sache ausdrückende, geschmackvolle Tonkünstler zu finden? ... Die meisten Musiker von Profession sind nur Maschinen ... Die wenigsten studiren die Musik: als Wissenschaft mit Beyhülfe anderer Wissenschaften: als der Rechenkunst, Algebras, Composition, und der schönen Wissenschaften, welche doch, wie man es leicht einsehen kann, zum Ausdrücke unentbehrlich sind. Dieser Fehler geschieht entweder aus Mangel der Gelegenheit, oder aus Nachlässigkeit, oder aus Dürftigkeit ... Oeffentliche Anstalten auf hohen Schulen und Gymnasien für dieses Fach trügen zu dessen Verfeinerung außerordentlich viel bei ... Die unächte Wahl der Lebensart, die mangelhafte Art die Musik zu studiren, der Mangel der Entwicklung der Seelenkräfte, dieß sind die Ursachen der kleinen Anzahl ausdrückender Tonkünstler ...

Jahrhundertlang konnten Stadtmusiker ihre monopolisierte Stellung innehalten. Gegen Konkurrenz durch Privilegien gefeit, tradierte man ein Berufsbild, das schließlich als solches in Widerspruch zu den neuen Erscheinungen der Zeit trat. In dem Moment, in dem von Seiten des Bürgertums ein ungleich höherer ästhetischer Anspruch an die Musik und ihren künstlerischen Ausdrucksgehalt gestellt wurde, in dem vom reproduzierenden Musiker, dem „Tonkünstler“, verlangt wurde, „die Sache“ selbst auszudrücken, sahen sich die Stadtmusiker einer Anforderung gegenübergestellt, der sie schon aufgrund der Natur ihrer Institution nicht nachzukommen vermochten. In dem Maße, in dem sich das Unvermögen des Stadtmusikers zur Befriedigung breiter Kunstbedürfnisse herausstellte, geriet das auf Privilegien errichtete zunftmäßige Musikwesen selbst ins Wanken, indem es nunmehr den Interessen der Allgemeinheit, deren Vertreter die Privilegien einst gestiftet hatten, widersprach.

Natürlich vollzog sich die Umwälzung - zumal im politisch zersplitterten Deutschland - nicht abrupt, sondern in einer Zeitspanne von ungefähr 150 Jahren. Erste Ansätze zu einer freien Konzertwirtschaft zeigen sich bereits um 1700, und erst 1869 fallen die letzten Privilegien für Musikausübung fort. Innerhalb dieser Zeitspanne ergaben sich für den Musikbetrieb manche zwiespältigen Situationen. Selbst

⁴ Zit. nach Mahling in: Salmen 1971 S. 116.

in Hamburg, einer Großstadt mit bedeutender Musiktradition, beeinträchtigten die Zunftprivilegien das öffentliche Musikleben noch im Ausgang des 18. Jahrhunderts erheblich, wie folgende Klage verdeutlicht:

Beim Schauspiel darf, niemand genommen und gebraucht werden, der nicht Rathsmusikus oder in der darauffolgenden sogen. Rolle aufgenommen ist ... Durch diesen seltsamen Zwang leiden auch die Konzerte, wenn es öffentliche seyn sollen, recht sehr, indem man nur solche Leute oder Musici nehmen kann und darf, die zunftmäßig sind, bekanntlich Geschicktere können nur fast als Konzertspieler oder als solche, die nicht bezahlt werden, dabei seyn, wenn gleich kein anderer in der Zunft da ist, der diese Rolle vertreten oder einnehmen kann oder will. Hierdurch leidet die Liebhaberei, oder der Reiz des Wetteifers unglaublich, indem der Zunftmäßige kalt und gleichgültig bei der Musik bleibt, weil er weiß, daß er gesucht und bezahlt werden muß ...⁵

Das musikliebende Bürgertum zog aus solchen Mißständen schon frühzeitig die Konsequenz, eine nichtöffentliche Musikpflege auf der Basis eigenen Dilettierens zu organisieren. Unter Umgehung der Zunftprivilegien bildeten sich so vielerorts zwischen dem späten 16. und frühen 18. Jahrhundert Institutionen wie das „collegium musicum“, ein exklusiver Kreis bürgerlicher Musikinteressierter, ausgehend zumeist von einer reichen Kaufmannschaft oder von Studenten, heraus. Waren diese Kreise auch nur inselhaft verbreitet und ihrer Natur nach zunächst esoterisch, so kam ihnen doch insofern eine ganz entscheidende historische Bedeutung zu, als in ihnen der Keim gelegt wurde, für jenes neue Kunstverständnis, das das öffentliche Musikleben im ausgehenden 18. Jahrhundert so tiefgreifend verändern sollte: Der bürgerliche Dilettant widmete sich nicht nur der praktischen Musikpflege, sondern entwickelte allmählich auch eine neue Rezeptionshaltung, die bestimmt war von Konzentration und kritischer Reflexion. So empfiehlt Mattheson schon 1713, Diskussionen in die Privatkonzerte und *collegia musica* einzufügen. Folge dieser Entwicklung war eine Schärfung des musikalischen Urteilsvermögens, die sich nicht zuletzt in der Publikation von Musikkritiken und ästhetischen Traktaten - in diese Zeit fällt die Erneuerung der Ästhetik als selbständiger philosophischer Disziplin (Baumgartens *Aesthetica* von 1750) - niederschlug, wodurch künstlerische Gütemaßstäbe in eine breitere Bildungsschicht hineingetragen wurden.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfuhren die Laiengruppen angesichts des steigenden Schwierigkeitsgrades neuer Kompositionen eine zunehmende Durchdringung von Seiten professioneller Musiker, so daß sie schließlich ihre ursprüngliche Gestalt fast gänzlich einbüßten und bisweilen sogar an die Öffentlichkeit traten. Doch in ihrem Zerfall offenbarten die intimen *collegia* eine bemerkenswerte Katalysatorwirkung für das gesamte Musikleben: Denn aus ihnen heraus entwickelte sich ein neuer Typus des professionellen Musikers, der durch die Berührung mit dem Dilettanten

⁵ Zit. nach O. Schreiber (*Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Diss. 1938) S. 25.

und dessen spezifischer Kunstauffassung zu einem neuen Musikverständnis geführt wurde. Zudem mußte sich der Berufsmusiker hinfort an den Maßstäben messen lassen, die der als Dilettant geschulte Hörer aufstellte.

Freilich sind solche Überlegungen idealtypisch und abstrahieren von einer Reihe von Sonderformen und Sonderentwicklungen. So war die beginnende liberale Verwirtschaftung des Konzertwesens häufig auch von gegenläufigen Tendenzen, der Huldigung des Publikums an Modeerscheinungen und bloßer Sensationslust, gekennzeichnet. Geschmacksverfall, Besucherrückgang und finanzielle Not der Musiker werden schon um 1800, also inmitten einer musikalischen Blütezeit, allenthalben beklagt.⁶ Freilich war von solchen Krisensymptomen der anonym-öffentliche Betrieb der Virtuosen- oder Subskriptionskonzerte weit stärker betroffen - und daher auch eher zu Geschmackskonzessionen genötigt als die auf bürgerlicher Trägerschaft ruhenden. Aktivitäten der Musikgesellschaften, die „Liebhaberkonzerte“ und nicht zuletzt auch die Hauskonzerte einzelner reicher Bürger. Vor allem die Musikgesellschaften als Folgeinstitution des collegium musicum leisteten einen Beitrag sowohl zur wirtschaftlichen Stabilisierung des Musikbetriebs als auch zur theoretischen wie praktischen Weiterbildung ihrer Mitglieder, die in der Regel zumindest potentiell aus allen Ständen und Schichten der Bevölkerung stammen konnten. Aus den Kreisen dieser Musikgesellschaften erwuchs nicht nur die Idee einer musikalischen Allgemeinbildung, sondern auch die einer beruflichen Fachausbildung außerhalb der Stadtpfeifereien. Wie schon das „philosophische Fragment“ von 1797 zeigte, sah man in der handwerklichen Stadtmusikerlehre eine Hauptquelle für die immer noch vielfach unbefriedigenden Leistungen der Musiker. So wurde um 1800, in einer Zeit allgemeiner politischer Umwälzungen auch der Ruf nach einer Reform des musikalischen Ausbildungswesens laut, der seine wohl deutlichste Artikulation in einem Aufsatz der AMZ von 1810 fand. Nach dem Vorbild italienischer Konservatorien oder des Pariser „Conservatoire National de Musique“ (gegründet 1784) wird hier eine Universalausbildung im Rahmen staatlicher Schuleinrichtungen gefordert, die in einem akademischen Musikstudium im Rahmen der Universitätsfakultät für bildende Künste kulminieren soll. Neben dem üblichen Fächerkanon des Gymnasiums soll der spätere Musiker schon als Schüler Unterweisung in den Fächern Akustik, Musikgeschichte, Dirigieren, Komposition etc. erhalten.

Ein solches insgesamt utopisches Projekt - die Einbeziehung der bildenden Künste in den Fächerkanon der Universität ist niemals erfolgt - muß vor dem Hintergrund der Bildungsreform in Preußen und des humanistisch universalen Bildungsideals ihres Begründers Wilhelm von Humboldt gesehen werden. In seiner kaum mehr als einjährigen Tätigkeit als Leiter der Sektion für Kultus und Unterricht im preußischen Innenministerium (Anfang 1809 bis Juni 1810) hatte Humboldt auf eine Reform der Gymnasien nach humanistischen Gesichtspunkten ebenso hinge-

⁶ Vgl. E. Preußner: Die bürgerliche Musikkultur; Kassel/Basel 1950.

wirkt wie auf die Gründung einer neuen, in vielerlei Hinsicht modellhaften Universität in Berlin

Einige Äußerungen Humboldts aus dem Jahr 1809 beweisen, daß er der Einrichtung eines staatlichen Ausbildungswesens auch auf dem Gebiet der Musik und der Integration der bildenden Künste in den Fächerkanon der Universität einiges Interesse schenkte. In einem Antrag an den preußischen König vom 14. Mai 1809,⁷ in dem er Karl Friedrich Zelters Eintreten für die Errichtung einer Musik-Behörde an der Akademie der Künste unterstützt, schreibt Humboldt: „Man hat oft mit Recht geklagt, dass der Einfluß zu wenig benutzt würde, welchen die Musik auf den Charakter und die Bildung einer Nation ausüben kann ... Es ist sogar auffallend, dass die Tonkunst allein von dem Wirkungskreis der Akademie der Künste ausgeschlossen war und doch ist es unleugbar, daß sie schon darum mehr als jede andere auf die Gemüther selbst der niedern Volksklassen einzuwirken fähig ist, weil sie einen wesentlichen Theil des öffentlichen Gottes-Dienstes ausmacht.“ Auf Ansätze zu einer Reform des Musikwesens eingehend, fährt er fort: „Da hier ... von der Veredlung derjenigen Musik die Rede ist, die man, weil sie vor Versammlungen aus allen Ständen und unter Autorität des Staats ausgeübt wird, die öffentliche nennen kann; so kommt alles allein auf die Bildung einer richtigen Schule an, damit der Grund gelegt werde, dass das Volk, wo es jetzt bereits Musik hört, häufiger gute (gut) ausgeführt vernehme . . .“ Humboldts konkreter Vorschlag besteht zunächst in der Errichtung einer ordentlichen musikalischen Behörde zwecks Koordination der Reformvorhaben und der Ernennung eines „geschickten Tonkünstlers“ zum Professor für Musik an der Berliner Akademie der Künste. Die Wirren der Zeit, die baldige Entlassung Humboldts machten diese hoffnungsvollen Pläne allerdings zunichte. Zwar wurde Zelter tatsächlich Professor an der Akademie, doch beschränkten sich seine reformerischen Leistungen auf die schulischen Singchöre und die Gründung von Kirchenmusikinstituten. Eine staatliche Ausbildung und damit auch die Vergabe öffentlich anerkannter Bildungspatente blieb dem weltlichen Musiker in Preußen hingegen noch für lange Zeit verwehrt.

Im übrigen Deutschland hatten sich auf teils privatwirtschaftlicher, teils halb-öffentlicher Basis schon vor 1800 verschiedene Lehrinstitute herausgebildet. Zu nennen sind neben den sog. „Pflanzschulen“ die Bildungseinrichtungen mancher Musikgesellschaften, auf die ein Teil der nach 1800 einsetzenden Konservatoriumsneugründungen zurückging. Bedeutung erlangten vor allem die Konservatorien in Prag (1811), Wien (1817), Leipzig (1843) und die Hochschule für Musik in Berlin (1869; Abteilung für musikalische Komposition schon 1833). Daneben schoss freilich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine unübersehbare Zahl an Lehrinstituten aus dem Boden, die sich ebenfalls mit dem Titel „Konservatorium“ schmückten, auch wenn sich ihre Schülerzahl und Ausbildungsqualität eher in stadtpfeiferischen Dimensionen

⁷ W. v. Humboldt; Werke Darmstadt 1964 Bd. 4 S. 38 ff.

bewegte. Schenkt man einem Zeitgenossen⁸ Glauben, so bestanden am Ende des Jahrhunderts allein in Berlin 112 Musiklehranstalten, Akademien und Konservatorien, um deren Seriosität es nicht immer bestens bestellt gewesen sein mochte. So zeitigten die Versäumnisse zu Beginn des Jahrhunderts am Ende ungewöhnliche Folgen!

Hofmusik und bürgerliches Orchester

Führte der Stadtmusiker im 19. Jahrhundert nurmehr ein Schattendasein, bedrängt von der einsetzenden Gewerbefreiheit, so reicht die Kontinuität der Hofmusik in Deutschland bis 1918. Ursprünglich entstammten Hof- und Stadtmusiker derselben unterständischen Schicht der Spielleute. Etwa zur selben Zeit, als die Verbürgerlichung eines Teils der Musikerschaft einsetzte, begannen auch die Höfe, Kapellen an sich zu binden. Aufgrund der territorialen Zersplitterung bildete sich in Deutschland eine Reihe von regionalen Kulturzentren und somit eine relativ große Zahl von Hoforchestern. Sieht man von den ausländischen Spitzenkräften ab, so unterschied sich der Hofmusiker hinsichtlich seiner Qualifikation kaum von seinem städtischen Kollegen, entstammte doch auch er zumeist der Ausbildung in den Stadtpfeifereien. Da die höfische Anstellung angesichts der finanziellen Zerrüttung vieler Kleinstaaten nicht immer von Dauer war, sah sich mancher Hofmusiker genötigt, gelegentlich in städtische Dienste zurückzukehren. Man kann also von einem hohen Maß an sozialer Mobilität zwischen beiden Berufsgruppen ausgehen.

Durch das Bedienstetenverhältnis zwischen Fürst und Musiker war der persönliche Freiraum des letzteren zumindest theoretisch eingeschränkt. Rein formal läßt sich der Status des Hofmusikers mit dem des Hofmeisters, wie wir ihn z. B. bei J. M. R. Lenz literarisch beschrieben finden, vergleichen. Er unterstand der häuslichen Gerichtsbarkeit und der Befehlsgewalt seines Herren, die sich häufig bis in privateste Bereiche (Eheschließung) hinein erstreckte. Doch wurden solche Einengungen für viele aufgewogen durch die Anziehungskraft höfischen Glanzes und die Aussicht, in direkten Kontakt zu den Mitgliedern höherer Stände zu treten. Denn die Musikausübung bei Hof konnte vielfach als Vehikel zu einer zumindest vorübergehenden sozialen Gleichstellung angesehen werden, indem hier Musiker und dilettierende Adlige nicht selten gleichberechtigt zusammenwirkten, ohne damit die höfischen Etikette zu verletzen. F. W. Marpurg bemerkte hierzu 1760:

„Es ist schon anderwärts gesagt, daß die Ausübung der Musik die Vornehmen den Geringern gleich mache; und doch scheint es den erstem nicht nachtheilig zu seyn ... Meistens können sie nur sehr wenigen erlauben, mit ihnen an einem Tische zu eßen. Wer ihnen aber ein Solo, ein Concert accompagnirt, den können sie, ohne Bedenken ihrer Person ... nahe kommen lassen ...“⁹

⁸ H. Ehrlich: *Modernes Musikleben*; Berlin 1895 S. 83 ff.

⁹ Zit. nach Mahling in: *Salmen* 1971 S. 132.

Freilich waren solche Annäherungen über die ständischen Schranken hinweg nur wenigen Künstlern vorbehalten. Die Masse der Hofmusiker fristete ihr Dasein wohl eher in der Gesellschaft des Küchenpersonals als an der Marschalltafel.

Das Schicksal der Hofmusiker blieb auch im 19. Jahrhundert an das ihrer Herren gebunden. Mit dem schubweisen Abbröckeln der fürstlichen Machtstellung von der französischen Fremdherrschaft (Säkularisierung und drastische Verringerung der Anzahl deutscher Territorialstaaten) über die 1848er Revolution bis hin zum Jahr 1918 ging eine Verringerung der Zahl der Hofkapellen einher. Zugleich verschob sich der Aufgabenbereich des Hofmusikers immer mehr vom abgeschlossenen Musizieren für den Fürsten und seine Angehörigen (also etwa in Form von Tafelmusiken) hin zum öffentlichen Auftreten in Oper und Konzert. Diesem Umstand verdanken die verbliebenen Hofkapellen schließlich auch ihre Übernahme in die öffentliche Trägerschaft: Aus Hofkapellen wurden Staatskapellen, aus Hoftheatern Staats- oder Landestheater.

Mehr als der Stadtpfeifer kann der Hofmusiker als der Prototyp des späteren Orchestermusikers angesehen werden. Dies ist allein schon durch die Struktur der Hofkapelle bedingt, die dem Besetzungsstandard des klassischen Sinfonieorchesters weit eher entsprach als die städtischen Musikergruppierungen.

Eine von O. Schreiber¹⁰ abgefaßte Zusammenstellung deutscher Orchester im Zeitraum von 1780 bis 1850 macht die immer noch starke Dominanz der Hofkapellen gegenüber den bürgerlichen Orchestern deutlich. Letztere, zumeist in städtischer oder genossenschaftlicher Trägerschaft befindlich, sind zunächst nur in großen Handelsstädten nachweisbar und verfügen selten über eine hinreichende Personalstärke, um den Besetzungsstandards klassischer Werke zu genügen. Ein Beispiel: Das bedeutendste nicht-höfische Orchester in Deutschland, das 1743 von 16 Personen sowohl Adels als bürgerlichen Standes“ gegründete Leipziger Gewandhausorchester, verfügte 1798 über einen Personalbestand von 33 Musikern. Ergänzt man die, laut Angabe, 20-köpfige Streicherbesetzung um je 2 Bläser (Fl. Ob. Kl. Fg. Hn. Tr.) und einen Pauker (= insg. 33 Musiker), so wird gerade eben die Grundbesetzung der späten Haydn'schen Sinfonien erreicht. Der Ausfall auch nur eines Orchestermitglieds konnte unter solchen Umständen bereits eine Aufführung gefährden.

Blieben die Besetzungszahlen der übrigen bedeutenden bürgerlichen Orchester (Frankfurt, Prag, Hamburg) noch hinter denen des Gewandhauses zurück, so verfügen allein sechs deutsche Residenzen über stärkere Kontingente (Berlin, München, Dresden, Mannheim, Stuttgart, Kassel), wobei die Berliner Hofkapelle 1792 mit 63 Musikern an der Spitze steht. Trotz eines erstarkenden Bürgertums blieb also die Führungsrolle der höfischen Orchestermusik noch lange Zeit erhalten. Dies ist leicht zu erklären, wenn man daran denkt, daß die Unterhaltungskosten großer Orchester, zu denen neben den Musikergehältern auch die Ausgaben für die Instrumen-

¹⁰ O. Schreiber, Diss. 1938 S. 99 ff.

tenbeschaffung traten, nur selten durch die reinen Konzerteinnahmen gedeckt werden konnten. Wenn es um die Mitte des 19. Jahrhunderts dennoch zur Ausbildung eines privatwirtschaftlichen Konzertwesens kam, so geschah dies nur um den Preis einer „Proletarisierung“ des Orchestermusikers, der in den Kalkülen des modernen Konzertunternehmers („Impresario“) zu einem Unkostenfaktor neben Saalmiete, Beleuchtung und Programmdruck degradiert wurde. Diese Entwicklung war ihrerseits nur möglich vor dem Hintergrund einer rapide wachsenden Zahl von Orchestermusikern, die aus den unkoordiniert gegründeten Schulen auf den Arbeitsmarkt drängten und als „musikalische Reservearmee“ ein willkommenes Druckinstrument in den Händen der Unternehmer bildeten. Der kulturelle Höhenflug der Musik im 19. Jahrhundert kam wohl dem Virtuosen zugute, der normale Orchestermusiker aber partizipierte nicht daran. Nicht nur klappte die Einkommensschere zwischen beiden, immer weiter auseinander, sondern auch die Arbeitsbedingungen verschlechterten sich für den Orchestermusiker zusehends unter der Last übermäßig vieler Dienste.¹¹ Daß Musiker in einer solchen Lage mehr Engagement für die Kunst entwickelten als die so „kühlen und gleichgültigen“ Hamburger Zunftmusiker ein Jahrhundert zuvor, ist kaum zu erwarten. Der Blick des Publikums richtete sich ohnehin fast ausschließlich auf den Solisten oder Kapellmeister, in deren Händen die eigentliche Werkinterpretation, also das spezifisch geistige Moment, zugleich aber auch oft das wirtschaftliche Risiko lag. Der Orchestermusiker dagegen entfremdete sich sowohl ökonomisch als auch künstlerisch von den Produkten seiner Arbeit.

Im Resultat zeigt der Ausblick auf das 19. Jahrhundert, daß der durchschnittliche reproduzierende Musiker nicht etwa, wie die Ausgangsthese nahelegte, als „Tonkünstler“ Eingang in die bildungsbürgerlichen Kreise fand, sondern, sofern er nicht zu den Virtuosen oder Kapellmeistern zählte, in aller Regel zurücksank auf die Ebene des Lohnarbeiters oder kleinstädtischen Handwerkers. Letzteres betrifft den Stadtmusiker, der abseits des großen Musiklebens seine traditionelle Berufsausübung bis weit ins 20. Jahrhundert hineinzuretten vermochte, während ersteres die Situation des höfischen und nicht-höfischen Orchestermusikers im ausgehenden 19. Jahrhundert widerspiegelt. Es ist nicht mehr als eine spekulative Frage am Schluß, inwieweit die hier in Erscheinung tretende Eigendynamik gesellschaftlicher Wandlungsprozesse im Zeitalter des Hochkapitalismus durch eine frühzeitige Akademisierung der Musikausbildung in andere Bahnen gelenkt worden wäre.

Komponist und Bürgertum

Daß ein Kantor nicht komponieren könne, erschien noch Mattheson¹² „ganz und gar unbegreiflich“. Bis ins 18. Jahrhundert bildete das Komponieren einen integra-

¹¹ Vgl. O. Schreiber ebd.

¹² Zit. nach W. Wiora (Komponist und Mitwelt; Kassel 1964) S. 26.

len Bestandteil des Musikerberufes schlechthin. Folglich wurde das Werk als natürliches Nebenprodukt der Musikausübung angesehen, konzipiert zur eigenen und zu meist nur einmaligen Verwendung. Erst der revolutionäre Wandel des Werkbegriffs und des Selbstverständnisses des Schaffenden führte im ausgehenden 18. Jahrhundert zu jener Verselbständigung und Dominanz des Komponisten gegenüber dem ausführenden Musiker, die sich bis fast in die Mitte des 20. Jahrhunderts erhalten hat.

Überprüfen wir die Thesen zum Verhältnis von Werk, Schaffendem und ausübendem Musiker anhand einer Selbstbiographie, die G. Ph. Telemann 1740 verfaßte!

Die berufliche Karriere führte Telemann, der ähnlich wie später Schumann dem mütterlichen Willen zufolge Jurist hätte werden sollen, zuerst als Hofmusiker und Kapellmeister an verschiedene Fürstenhöfe. Sodann kam er in städtischen Diensten über Frankfurt schließlich nach Hamburg, dem damaligen Musikzentrum, wo er eine beherrschende Stellung im Musikleben innehatte. Telemann dürfte - rein quantitativ - einer der fruchtbarsten Komponisten aller Zeiten gewesen sein. 1740 hatte er noch 27 Jahre zu leben, doch schon jetzt war ihm selbst ein Überblick über sein Schaffen unmöglich. Seine Werkaufzählung zeugt nicht von besonderer Sorgfalt. Schon über seine Schulzeit berichtet er: „... zur Kirche aber verfertigte ich fast alle Sonntage ein Stück: fürs Chor Moteten; und für den Stadt-Musikanten allerhand Bratensymphonien“.¹³ Als er 1704 am Hof in Sorau angestellt wurde, wurde er Lulli, Campra und andrer guten Meister Arbeit habhaft“ und legte sich „fast gantz auf derselben Schreibart“, so daß er „der Ouvertüren in zwey Jahren bey 200 zusammen brachte“. Bald darauf lernte er in Krakau die Eigenart der polnischen Musik kennen, die ihn ebenso anregte: „Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerti und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italienischen Rock mit abgewechselten Adagi und Allegri eingekleidet.“¹⁴ Eine charakteristische Metapher leitet über zu Telemanns Anstellungsverhältnis am Hof zu Eisenach: „Bisher war mirs ergangen, wie den Köchen, die eine Reihe Töpffe am Feuer stehen haben, aus deren etlichen sie nur etwas zu kosten geben. Nunmehr aber sollte ich völlig anrichten, das ist, mit allen meinen Instrumenten, mit Singen und der Feder zeigen, was ich gelernt hatte.“ Sein Schaffen in Eisenach: „Es wurden vier Jahrgänge“ (Kantaten), „in so vielen Jahren fertig, nebst zween anderen, zum nachmittäglichen Gottesdienste, worin aber etliche Lücken blieben die Missen, Communionstucke und Psalmen ungezehlet. Hierzu kamen die Serenaten zu Geburths- und Nahmens-Tagen, wozu ich die Verse entwarf, deren etwa 20, nebst 50 anderen Cantaten, welsch, und deutsch, wurden.“ Neben fünf weiteren Kantatenjahrgängen umfaßte das Frank-

¹³ Telemanns Selbstbiographie (in W. Kahl Selbstbiographien deutscher Musiker Köln/Krefeld 1948) S 202.

¹⁴ Ebd. S. 205.

furter Schaffen eine undurchsichtige Zahl von Gelegenheitsarbeiten (Oratorien, Passionen, Hochzeitsserenaden etc.). Etwas genauer wird Telemann da, wo er auf die im Druck erschienenen Werke eingeht: „Folgende Wercke kamen in mehr gedachtem Franckfurt am Mayn von mir, durch öffentlichen Kupfferdruck, zum Vorschein: 6 Sonaten mit 1 Viol. und G. B.; 6 Trii für allerhand Instrum. und G. B. ...“¹⁵

Nimmt man die Küchenmetaphorik, die daher rührt, daß tatsächlich vielerorts die Hofmusik der Küche organisatorisch angegliedert war¹⁶, zum Ausgangspunkt eines Resümees, so läßt sich daran eine weitläufige Analogisierung anknüpfen: Nicht nur verfügt Telemann, wie er unumwunden zugibt, über Rezepte, nach denen er serienmäßig produziert, es ist ihm auch gleichgültig, wie viele Gerichte es sind, die er nach dem jeweiligen Rezept angefertigt hat. Die Tafelmusik wird ohnehin gewissermaßen „verspeist“, so wie die Tafelkost, und sie kommt ebenso kein zweites Mal auf den Tisch wie die-Essensreste vom Vortag. Auch will man durch das Werk nicht unbedingt die individuelle Persönlichkeit des Komponisten hindurchschimmern sehen - so wenig, wie man das Haar. des Kochs in der Suppe schätzt. Des weiteren kann Telemann auch freimütig gestehen, bald diesen, bald jenen Stil imitiert und mit anderen eklektizistisch vermischt zu haben. Der für den Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts ehrenrührige Vorwurf des Plagiats greift bei ihm nicht: Die theoretische wie praktische Aneignung verschiedener Stile ist wie bei einem guten Koch Teil beruflichen Gesamtqualifikation, deren primärer Zweck in der vielseitigen geschmacklichen Befriedigung des Auftraggebers besteht.

Natürlich konnte die bereits registrierte Schärfung des ästhetischen Urteilsvermögens in einer breiter werdenden Bürgerschaft nicht ohne Folgen für das Schaffensbewußtsein des Komponisten bleiben. Allgemeine künstlerische Gütekriterien begannen die Alleinverantwortung des Musikers gegenüber dem Auftraggeber abzulösen. Das serienmäßige Produzieren wich der Konzentration auf das Einzelwerk.

Zu dieser allgemeinen Entwicklung trugen einmal Institutionen wie das collegium musicum bei, in dem es, wenn man Matthesons Äußerungen von 1713 folgt, zur Praxis des Sachkenners gehörte, nicht nur kritisch der Musik zu lauschen, sondern auch die Partitur einzusehen, „wodurch denn die Behutsamkeit der Componisten starck zu tun bekommt“. Zum anderen schuf auch die Verbreitung des Notendrucks, die durch die Einführung beweglicher Typen (Verlag Breitkopf, Leipzig, 1755/56) einen starken Impuls erhielt, eine völlig neue Grundlage im Verhältnis zwischen Komponist, Interpret und Publikum. Für den Komponisten bedeutete dies eine Befreiung von dem Diktat unmittelbarer Auftragsarbeit, zugleich aber auch einen ungleich höheren Leistungsdruck, da die Vervielfältigung die Komposition unausbleib-

¹⁵ Ebd. S. 210 (G. B. = Generalbaß).

¹⁶ Mozarts Klagen über den Umgang mit Küchenbediensteten dokumentieren keineswegs eine außergewöhnliche Geringschätzung der Musik am Salzburger Hof des Bischofs Colloredo, sondern eher ein erwachendes künstlerisches Selbstbewußtsein!

lich in die Hände der Kritik brachte. Dem Rezipienten hingegen wurde nun die Kenntnis einer Vielzahl von Werken unterschiedlicher Herkunft und Schreibart ermöglicht, die zuvor aufgrund der persönlichen Besitzansprüche des Auftraggebers in ihrer Verbreitung beschränkt waren. Freilich war die Erlangung einer selbständigen ökonomischen Grundlage für den Künstler mit Risiken verbunden. Dies bekam auch Mozart zu spüren, als er 1781 die sichere fürstliche Bestallung verließ und als freischaffender Komponist, Solist und Musiklehrer (der Verdienst aus dem Druck eigener Werke allein schuf später nicht einmal für Beethoven eine sichere Existenzgrundlage) nach Wien ging: Der launenhafte Geschmack des öffentlichen Publikums bot keine Garantie für dauerhaften Erfolg und materielle Absicherung, so daß sogar der bedeutende Künstler schließlich, finanziell ruiniert, ins Abseits geriet. Natürlich muß beachtet werden, daß künstlerische Ausnahmerecheinungen wie Mozart, dessen Lebensführung zum Teil im dunklen liegt, nur schwer zum Ausgangspunkt sozialhistorischer Verallgemeinerungen gemacht werden können. Spezifisch biographische Momente können hier freilich ebensowenig berücksichtigt werden, wie am Beispiel Haydns, das allerdings einige so überaus typische Merkmale aufweist, daß es als Illustration des Wandels vom ständisch gebundenen zum bürgerlich freien Musikertypus nicht übergangen werden darf. Haydns berühmter Anstellungsvertrag beim Fürsten Esterhazy (1761) entspricht noch ganz der Tradition höfischer Bestallung, und es wäre falsch, eine übermäßige Härte in ihn hineininterpretieren zu wollen. Hier seien nur einige Auszüge angeführt:

2do wird er Joseph Heyden als ein Haus-Officier angesehen, und gehalten werden. Darum hegen Seine Hochfürstl. Durchlaucht zu ihm das gnädige vertrauen, daß er sich also, wie es einem Ehrliebenden Haus-Officier bei einer fürstlichen Hoff-stadt wohl anstehet, nüchtern, ruhig, ehrlich, aufzuführen wissen wird. ... allezeit in Uniform und ... sauber erscheinen (solle)

4to Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-meister verbunden seyn, solche Musicalien zu Composition mit niemand zu Communiciren, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnuß für niemand andern nichts zu Componiren.

5to wird er Joseph Heyden alltäglich//:: es seye demnach dahier zu Wienn, oder auf denen Herrschaften :/ vor und nach-Mittag in der anti-chambre erscheinen, und sich melden lassen, allda die Hochfürstl. Ordre ob eine Musique sein solle? abwarthen ...

Während diese die Lebensführung und berufliche Tätigkeit weitgehend reglementierenden Bestimmungen theoretisch bis zum Tode des Fürsten Nicolaus Esterhazy im Jahre 1790 Gültigkeit behielten, wurden sie praktisch doch zugleich in zum Teil absurdem Maße unterhöhlt: Sollten die Werke Haydns allein seinem Herrn vorbehalten bleiben und nicht in Umlauf kommen, so erschienen schon 1764 erste Kompositionen in einem Pariser Verlag. Und 1782 war Haydn nicht nur ein in Europa berühmter, viel gespielter Komponist, sondern seine Symphonien wurden sogar schon in Amerika aufgeführt. Aber noch 1790 war er verpflichtet, seinem Dienstherrn überallhin zu folgen, wie dieser es gerade bestimmte, worunter er offenbar emp-

findlich litt. In einem Brief heißt es: „Nun - da Sitz ich in meiner Einöde“ (Schloß Esterhaz in Ungarn) „... fast ohne menschliche Gesellschaft - traurig - voll der Erinnerung vergangener edlen Tage... - und wer weiß, wann diese angenehme Tage wieder kommen werden? diese schönen Gesellschaften? wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist alle diese schönen musicalische Abende welche sich nur denken und nicht beschreiben lassen ...“¹⁷ Neben der Sehnsucht nach der großen Stadt kommt in diesen Zeilen auch der Wunsch nach einer neuen Form gesellschaftlichen Umgangs zum Ausdruck: Anstelle der lakaienhaften Hofmusikerexistenz sucht Haydn den (bürgerlichen) Kreis Gleichgesinnter, in dem er neben Künstlern, Akademikern, gebildeten Bürgern, aber auch Adligen einen vollwertigen Platz einzunehmen vermag. Dem Komponisten gelingt hier, was dem ausführenden Musiker vorenthalten blieb: die bildungsbürgerliche Emanzipation. Einer der ersten, der diesen Weg beschritt, war Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), der in Hamburg Beziehungen zu Klopstock und Lessing unterhielt und aufgrund seiner vielseitigen Bildung auch der „Klopstock der Töne“ genannt wurde. Ein äußeres Symbol der Eingliederung des Komponisten in die Welt der Gebildeten stellt im übrigen die Verleihung der Doktorwürde dar, die Haydn 1791 in Oxford zuteil wurde. Ihm folgten im 19. Jahrhundert viele Komponisten, wie Schumann, Brahms oder Bruckner.

Bei den bisher genannten Komponisten handelt es sich um Musiker in dem Sinn, daß ihr Ruf als Komponist den als Kapellmeister oder Instrumentalist überstieg. Gleichwohl blieben sie aber, auch weiterhin zugleich praktizierende Musiker. Erst der zunehmende Leistungsanspruch führte zu einer weiteren Spezialisierung. Kapellmeister, Kantoren und Instrumentalisten, die den ästhetischen Anforderungen ihrer Zeit nicht mehr genügen konnten, gaben das kompositorische Schaffen schließlich auf und konzentrierten sich auf die Interpretation fremder Werke, die aufgrund der Flut neuer Druckerzeugnisse in immer größerem Umfang zugänglich wurden. Traten Kapellmeister und Virtuosen jedoch auch weiterhin mit eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit, so wurden sie nicht selten mit beißendem Spott aus den Reihen der Kritiker und Fachkomponisten (vor allem Schumann) belegt. Pejorative Ausdrücke wie „Kapellmeistermusik“ oder „Virtuosstück“ kamen auf. Umgekehrt gelang es auch dem Komponisten bald kaum noch, sich als konzertierender Künstler zu profilieren. Eine Auflistung Berliner Konzertprogramme der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von C. Dahlhaus¹⁸ macht die zunehmende Trennung von Interpret und Komponist sowie die Fixierung auf ein wenig umfangreiches Standardrepertoire deutlich.

¹⁷ Brief Haydns an Marianne von Genzinger vom 9. Februar 1790.

¹⁸ C. Dahlhaus (Hrsg.): Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert; Regensburg 1980.

druck“ (Beethoven, Klaviersonate e-moll, opus 90), oder sich, sofern das Mißtrauen gegen die Intuition des Spielers überwog, auf Metronomangaben - das Metronom war 1816 von Mälzel entwickelt worden - stützte. Daß das Mißtrauen oft tatsächlich so sehr überwog, daß es sogar den Dirigenten, als den ursprünglichen Verbündeten des Komponisten, miteinschließen konnte, macht eine Fußnote Schönbergs in der Partitur seiner Orchesterstücke op. 16 deutlich:

Es ist nicht Aufgabe des Dirigenten, einzelne ihm (thematisch) wichtig scheinende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzufordern, oder scheinbar unausgeglichen klingende Mischungen abzutönen. Wo eine Stimme mehr hervortreten soll, als die anderen, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen nicht abgetönt werden. Dagegen ist es seine Aufgabe darüber zu wachen, daß jedes Instrument genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist ...

Je mehr sich der Komponist aus der Aufführungspraxis zurückzog, desto mehr spannte sich sein Verhältnis zum Interpreten an. Je mehr sich der Komponist zudem in den Kreisen des gebildeten Bürgertums etablierte, desto größer wurde auch der gesellschaftliche Hiatus und damit die Geringschätzung gegenüber dem „ungebildeten“ Musiker im Orchester oder auf der Bühne. Dieses Spannungsverhältnis beschreibt schon Tieck in seiner Künstlernovelle „Musikalische Freuden und Leiden“:

So ist es nun wieder wie fast immer ergangen, fing der Kapellmeister an, als sie um den runden Tisch saßen; man arbeitet sich ab, man studirt, man quält, und endlich freut man sich auch, wenn das Werk vollendet ist und gelungen scheint, und dann muß es diesen elenden, verdorbenen Handwerkern übergeben werden, die nichts gelernt haben und mit dem Wenigen, was sie wissen, noch wie mit Wunderwerken hinter dem Berge halten wollen. Kann es einen traurigern Beruf, als den eines musikalischen Componisten geben?

Durch das zunehmende Pochen des Künstlers auf den Wert seines individuellen Schaffens und die ernüchternden Dienstverhältnisse des Orchestermusikers vertiefte sich die Kluft zwischen idealistischer Aktivität einerseits und gleichgültiger, von Entfremdung geprägter Lohnarbeit andererseits zunehmend. Musiker und Komponist gehören unterschiedlichen Gesellschaftsklassen an und verfolgen unterschiedliche Klasseninteressen. Innerhalb der Hierarchie der Musikerberufe erlangt der Komponist im 19. Jahrhundert eine einzigartige Machtstellung, die es ihm ermöglicht, seine künstlerischen Ideen konzessionslos durchzusetzen (Konzessionen werden gegenüber dem Publikum gemacht, nicht aber - wie noch zu Mozarts Zeiten - gegenüber dem ausführenden Musiker).

Dem gedruckten Buchstaben hatte sich der Interpret zu beugen. Ihm kam es nicht zu, über die Qualität der Komposition zu richten. Dies taten die Kritiker, die sich zumeist aus einer anderen sozialen Schicht rekrutierten und über ein anderes Maß an Bildung verfügten. Die Vervielfältigung der Notentexte führte zu einer Konkurrenzsituation unter den Interpreten, die dem bürgerlich anerkannten Komponisten die Gewähr bot, sein Werk trotz aller Querelen der Musiker früher oder später aufgeführt zu sehen.

Erschienen dem barocken Komponisten Konzessionen opportun und Konventionen als nützliche Hilfsmittel zur Bewältigung der oft unter Zeitdruck stehenden Arbeit, so war dem freien bürgerlichen Komponisten sowohl die Konvention als auch der Zeitdruck bald verdächtig geworden. Während Telemann freimütig gestand, verschiedene Stile adaptiert zu haben, will sich der bürgerliche Komponist im emphatischen Sinne als unkonventionell verstanden wissen. Epigonentum und Eklektizismus dagegen erschienen aus der Perspektive der „aus sich selbst schaffenden“ Persönlichkeit, deren Stil die „unverwechselbare Handschrift“ ureigener Individualität ausdrücken sollte, als eine Art von Selbstverrat. „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich - auch nicht der leiseste Verdacht der Nachahmung“ (etwa der Natur) „kann ihn treffen“ (Novalis).

Ein neuartiges organizistisches Bildungsparadigma verschränkt sich hier mit einer Hypostasierung des Geniegedankens. „Genie“ ist nach Kant eine Naturgabe, die „der Kunst die Regel gibt“, nicht aber eine „Geschicklichkeitsanalyse zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann: folglich daß *Originalität* seine erste Eigenschaft sein müsse“.¹⁹ Die Aufnahme solcher (bei Kant relativ nüchterner) Überlegungen durch den Künstler selbst führte zu einer genialisch präventösen Grundhaltung, die von einer Absage an die tradierten handwerklichen Regeln und ein objektivierbares ästhetisches Wertgefühl gekennzeichnet war. „Die freyen Künste und die so schöne Wissenschaft der Composition dulden keine Handwerksfesseln. Frey muß das Gemüt und die Seele sein. ...“ bemerkte selbst der sonst eher bescheidene Haydn und drückte damit die Meinung vieler Zeitgenossen aus.

So wie das Individuum und der persönliche Ausdruckswille in den Mittelpunkt der Musik traten, verstärkte sich auch das Interesse des Publikums an der Entwicklung des Künstlers. Das neue Werk wurde gemessen an der Qualität seiner Vorgänger, Entwicklungslinien konstatiert. Die einsetzende chronologische Opus-Zählung, von Beethoven schon mit einiger Konsequenz verfolgt, erlaubte die rasche Zuordnung der Komposition zu einem bestimmten Schaffensabschnitt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann man dann auch, in Konzertzyklen die Schaffensentwicklung klassischer Meister in ihren Hauptgattungen vorzustellen (Bülow; d'Albert). Die Legitimation des Einzelwerkes als Glied einer solchen Entwicklungskette aus seiner innovativen Kraft und Einzigartigkeit widersprach der hergebrachten Serienproduktion von Stücken einer Gattung in Dutzend- oder Halbdutzendzahl, wie sie noch beim frühen Beethoven anzutreffen ist. Aggregate dieser Art erschienen dem auf Progression fixierten Betrachter nurmehr als Stagnation oder Leerlauf, eine Kritik, der sich selbst Bruckners symphonisches Schaffen ausgesetzt sah. Folglich verringerten sich die Werkzahlen im Zuge dieses Bewußtseinswandels drastisch, wie man schon aus einer Gegenüberstellung der drei Hauptvertreter der Wiener Klassik ersehen kann:

¹⁹ I. Kant: Kritik der Urteilskraft (1790) § 46.

	Haydn (1732-1809)	Mozart (1756-1791)	Beethoven (1770-1827)
Symphonien:	104	42	9
Konzerte:	ca. 50	42	7
Streichquartette:	83	23	16
Klaviersonaten:	ca. 50	18	32
Opern:	24	22	1

Neben technischen und sozialökonomischen Ursachen lassen sich in der Konzentration der Schaffenskraft auf das Einzelwerk auch geistesgeschichtliche Momente ausmachen. Wenn religiöse Menschen wie Heinrich Schütz hofften, dereinst in die „Himmels-Cantorey“ aufgenommen zu werden, so konnte das irdische Werk angesichts solcher Erwartungen nur von untergeordneter Bedeutung sein gegenüber der Schaffenskraft selbst, also der erlangten Kunstfertigkeit, die sich womöglich ins Jenseits transzendieren ließ. Mit dem Zurücktreten der Vorstellung von einem Weiterleben nach dem Tod kehrte sich dieser Sachverhalt um: Das künstlerische Vermögen stand jetzt einzig im Dienst der irdischen Realisation, die aufgrund technischer Errungenschaften und veränderter gesellschaftlicher Rahmenbedingungen nun ihrerseits den Künstler zu überleben vermochte.

Das Bewußtsein des Künstlers, sein Werk für die Nachwelt erhalten zu wissen, also ein Säkularisat des ursprünglichen Jenseits-Glaubens, bildete die logische Voraussetzung für die Entstehung eines neuen Künstlertyps: des „zu Lebzeiten verkauften Musikers“. Die Erkenntnis, daß einerseits das freie Musikgewerbe dem Komponisten in Gestalt der verlegerischen Unternehmerkalküle neue Fesseln anlegte²⁰ und nur selten die „wirklich gute“ Musik begünstigte, und andererseits die Erfahrung einer vom Historismus geprägten Renaissance alter Musik richtete die Hoffnung des Künstlers auf eine bessere Zukunft und beschleunigte die Abkehr von jenem Bürgertum, in dem er sich soeben erst etabliert hatte. Beethovens konzessionsloses Spätwerk markiert den Anfang dieses zweiten Befreiungsschritts, dessen Preis in der Aufgabe einer ökonomisch gesicherten Existenz bestand. Nahm der Künstler dies bewußt in Kauf, so usurpierte er damit die Fundamente des bürgerlich-kapitalistischen Weltbildes, ohne freilich durch diese Form der Subversion zum gefährlichen „Klassenfeind“ zu werden. Diese Ambition war dem Komponisten denn auch völlig fremd, der sich vielmehr als gesellschaftlicher Außenseiter in die Sezession zurückzog und aus dem zumeist betont elitären Kreis weniger Gleichgesinnter („einsam aber frei“) Kritik an Lebensweise und Weltbild der Bourgeoisie übte, ohne damit den Anspruch auf Weltverbesserung zu verbinden. Der Komponist griff nicht zu agitatorischen Mitteln, sondern formulierte seine Kritik eher in einer Art „Geheimsprache“. So

²⁰ Besonders die weniger anerkannten Komponisten wie z. B. Schubert litten unter dem Diktat der Verleger. Vgl. Schuberts Briefe, hrsg. von O. E. Deutsch, 1954, S. 180 ff., bes. S.208.

läßt Schumann seine fiktive Streitschar der „Davidsbündler“ musikalisch gegen die „Philister“ antreten, und Wagner verlegt im „Ring des Nibelungen“ die Beschreibung der bürgerlichen Produktionsverhältnisse kurzerhand in das Reich der Zwerge. Wollte der Komponist unter solchen Umständen dennoch seine ökonomische Stellung wahren, so mußte er nach neuen Förderern Umschau halten. Es war eine Laune der Geschichte, daß gerade der „Fortschrittskünstler“ Wagner von einem König, also dem Vertreter der vorbürgerlich-ständischen Gesellschaftsordnung, aus seiner bedrückenden ökonomischen Krise gerettet wurde.

Musik als Bildungsgut?

Daß der Musik um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine seit der Antike nicht gekannte Rolle im allgemeinen Bildungskanon zugesprochen wurde, dürfte aus den bisherigen Ausführungen ebenso deutlich geworden sein, wie die Tatsache, daß man in der Musik eine Form von Geistigkeit realisiert sah, die es für den Interpreten und Rezipienten intellektuell oder kontemplativ zu erfassen galt, wollte er sein Ansehen wahren. Der Aufgabe, diese beiden Prämissen aller vorherigen Ausführungen auf ihren Gehalt hin zu überprüfen, möchte ich mich nicht völlig entziehen - auch wenn die Hoffnungen auf ein befriedigendes Resultat nur gering sind - und daher zum Abschluß versuchen, den Korrelaten zur allgemeinen Bildungsidee in der Musik jener Zeit ein wenig nachzugehen. Das Augenmerk soll dabei auf folgendes Grundproblem gerichtet sein:

Prima Facie scheint ein Widerspruch zwischen dem Musikideal und dem Bildungsgedanken des 19. Jahrhunderts zu klaffen, denn einerseits soll Musik Bestandteil der geistigen Bildung sein. - Dieses Postulat motivierte letztlich die verschiedenen Ansätze zu einer Reform des musikalischen Unterrichtswesens. Andererseits bildete sich gerade in der Ästhetik der klassisch-romantischen Epoche ein Musikideal heraus, das später mit dem Begriff „absolute Musik“ umschrieben wurde und eine radikale Abkehr von der primär sprachlich getragenen Musikform, die gleichwohl als Vehikel allgemeiner Bildung favorisiert werden mußte, lehrt.

Während die Vokalmusik beispielsweise für Tieck als eine äußerlich bedingte (im pejorativen Sinn) Kunst galt, erschien ihm die Kunst in der Instrumentalmusik frei und unabhängig. Er plädiert daher für eine Trennung beider Gattungen: „Vorzüglich scheint mir die Vokal- und Instrumentalmusik noch nicht genug gesondert...“²¹ Die Freiheit und Ungebundenheit der Instrumentalmusik bedeutete jedoch zugleich einen Verzicht auf Begrifflichkeit, propositionalen Mitteilungscharakter und damit auf das ursprünglich „geistige“, „bildende“ Moment.

Wie also sollte gerade eine derart abstrakte, begriffslose Kunst wie die absolute

²¹ W. H. Wackenroder/L. Tieck: Phantasien über die Kunst (1799).

Musik ein Mittel zur „sittlichen“ und „geschmacklichen“ Vervollkommnung des Menschen darstellen? - Ich möchte zwei der möglichen Antworten auf diese Frage kurz skizzieren.

Das Bildungsideal der Zeit um 1800 erschöpfte sich nicht in bloßer Gelehrsamkeit. Zur Bildung gehörte vielmehr die Fähigkeit, theoretische Erkenntnisse und praktische Handlungsmaximen miteinander in Einklang zu bringen. Geling dies, so konnte von einer vernünftigen Lebensführung die Rede sein. Die bloß theoretische Ausbildung dagegen galt als zersetzend oder „entzweierend“ und wurde der Sphäre des „bloßen“ Verstandes zugeordnet. Der Verstand repräsentierte eine als zunehmend lebensfeindlich angesehene Denkweise, wie sie etwa in der mechanistischen Naturwissenschaft Newtons oder der Idee des Gesellschaftsvertrags zum Ausdruck kam. Die Vernunft hingegen galt als das Mittel zur Überwindung der Gegensätze zwischen Subjekt und Objekt, Idee und Wirklichkeit, Individuum und Gemeinschaft etc., die sie aufhob in der Idee eines „absoluten Wissens“. Diese spekulative Konstruktion, deren ideengeschichtliche Wirkung nicht auf die Philosophie beschränkt blieb, mußte, wie z. B. Fichte und Schelling betonten, aufgrund ihrer Universalität in sich unspezifiziert, unbestimmt und (als intellektuelle Anschauung) unbegriffen bleiben. Kulminierte nun aber das allgemeine Bildungsideal in einer solchen, sprachlich nicht mehr faßbaren Struktur, so war a priori nicht einzu- sehen, weshalb die durch Kunst vermittelte Empfindung dem Bildungsziel nicht ebenso nah kommen sollte wie logische Deduktion oder wissenschaftliches Forschen. Gerade unter, den jungen Romantikern erfreuten sich solche Überlegungen großer Beliebtheit: „Ist es nun nicht gleichgültig, ob er in Instrumententönen oder in sogenannten Gedanken denkt?“ fragt Tieck, nachdem er festgestellt hat, daß selbst die innersten Gedanken und alle Schlüsse der Vernunft das Wesen des Selbst nicht offenbaren könnten. Dichtend fährt er fort:

Bleibe dir nur selbst gewogen,
Von den Tönen fortgezogen,
Wirst du schönre Lande sehn:
Sprache hat dich nur betrogen,
Der Gedanke dich belogen,
Bleibe hier am Ufer stehn. –

Man könnte mit Novalis sogleich fortfahren:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die so singen oder küssen
Mehr als die Tiefgelehrten wissen

Unter diesen Voraussetzungen mußte sich gerade die Abstraktheit und Begriffslosigkeit der Musik zum Positiven wenden: Denn im Vergleich zu anderen Künsten repräsentierte sie in ihrer Gegenstandslosigkeit das spezifisch Geistige, „Ideelle“ (He-

gel) weit mehr und im höchsten Allgemeinheitsgrad, verzichtete zudem auf jede ablenkende Nachahmung der natürlichen Sinnenwelt (Hoffmann).

Der erste Lösungsvorschlag läßt die Voraussetzung, daß Logik in der Musik ein Produkt der Textgrundlage sei und folglich alle rein instrumentale Musik begriffslos sei, in ihrer Allgemeingültigkeit unhinterfragt. Diese Ansicht war aber bereits im 18. Jahrhundert bei manchen Autoren einer Analogiebetrachtung zwischen Sprache und Musik gewichen (Mattheson vergleicht 1739 das Thema [Ritornell] im Konzert mit der *Propositio* einer Gerichtsrede). Mit dem Aufkommen thematisch-motivischer Arbeit im Zuge der Entstehung neuer Formgattungen bildet sich schließlich auch der - freilich etwas spekulative - Begriff der ‚motivischen Logik‘. Friedrich Schlegel bemerkt: „Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden - und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht unter dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?“²²

Handelt es sich hier nur um die überzogene Phantasie eines Ästhetikers, oder existieren tatsächlich strukturelle Entsprechungen zwischen Musik und philosophischer Gedankenentfaltung? - Ohne diese Frage letztlich beantworten zu wollen, möchte ich wenigstens einige Argumente anführen, die die Auffassung Schlegels unterstützen. Dabei kann natürlich zunächst nur die Art des Philosophierens zugrunde gelegt werden, die in jener Zeit die verbreitetste war.

Wesentlich für die philosophischen Lehren der deutschen Idealisten (vor allem Fichte, Schelling und Hegel) war der Anspruch auf systematische Geschlossenheit. Diese wurde gemäß der organozistischiem Analogie durch die Entwicklung aller Gedanken aus einem ersten Ursprung gewährleistet. Dieser erste, freie Denkakt, das Setzen des Ich bei Fichte oder des Seins bei Hegel - doch auf Inhalte kommt es hier nicht an -, galt für sich noch als völlig unbestimmt und erlangte seine Bestimmung erst durch den Akt der Entgegensetzung, der Negation. Als Negation des ersten ist das Negative tatsächlich bestimmt, so daß hier die scheinbar paradoxe Situation entsteht, daß ein ursprünglich Unbestimmtes sich bestimmt, indem es sich als Negation seines Gegenteils faßt. Die sukzessive immanente Bestimmung der Begriffe führt so zu einem in sich geschlossenen monistischen System. Lassen wir die Frage beiseite, ob sich solche Überlegungen logisch sinnvoll rekonstruieren lassen, so of-

²² F. Schlegel, Werke Bd. 2 S. 254 Fragment 444.

ferieren sie doch zumindest ein signifikantes Strukturmodell, das man Schlegels Äußerung zugrunde legen kann, um darüber einen Vergleich zur thematischen Arbeit in der Instrumentalmusik anzustellen. Zu diesem Zweck bediene ich mich E.T.A. Hoffmanns berühmter Rezension von Beethovens 5. Symphonie,²³ die Schlegel, als er seine Analogiebetrachtung anstellte, freilich noch nicht kennen konnte.

Hoffmann macht, bevor er die eigentliche Werkanalyse beginnt; eine sehr aufschlußreiche Äußerung über die „richtige“ Rezeptionshaltung gegenüber der Komposition: „Wie ästhetische Meßkünstler im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tieferen Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters ...“. Einheit erschließt sich demnach nicht dem, der nach mechanistischer Ursachenverkettung sucht, sondern dem, der das organizistische Paradigma (dasselbe also wie in der Philosophie) auf das Werk anzuwenden weiß. Im einzelnen führt Hoffmann diesen Gedanken am Notentext aus: Er bemerkt die Unbestimmtheit des Anfangs: „Noch ist nicht einmal die Tonart entschieden . . .“ (Die Töne G und Es lassen Es-Dur erwarten). Dieses Urteil mag manchen überraschen angesichts der in der klassischen Literatur unübertroffenen Popularität des pochenden „Schicksalsmotivs“ (jeder kennt es, aber kaum einer kann es auch nur rhythmisch korrekt wiedergeben). Doch kann man dem entgegenhalten, daß die Charakterausbildung dieses Anfangs eine Qualität darstellt, die sich ebenso erst als Produkt der Totalität erschließt wie die tonale Einordnung nach c-moll. Umgekehrt bestimmt nämlich auch der Anfang (die ersten vier Töne) - wie Hoffmann fortfährt - den Charakter der gesamten Komposition. Es liegt also auch hier eine Form jenes komplexen Wechselverhältnisses von Bestimmung und Selbstbestimmung vor, durch das das Werk sich als aus sich selbst entfaltete Totalität, als System, in dem sich Teile und Ganzes wechselseitig bedingen, darstellt. Der Hörer kann gewissermaßen verfolgen, wie das ursprünglich Konturenlose (entgegen allen Ansprüchen, die man gewöhnlich an ein Thema stellt) erst durch Veränderung, Kontrastierung und Vermittlung zu sich kommt und die scheinbare Zufälligkeit letztlich zur Notwendigkeit wird. In diesem Sinne unterscheidet sich der Idealtypus thematisch-motivisch gearbeiteter Musik, wie er sich in Beethovens Symphonie verkörpert, von allen bis dahin dominanten Reihungs- oder Aggregationsformen. Indem die Musik aber den Gedanken einer Selbstentfaltung in ihren Tönen entweder zu symbolisieren oder zu allegorisieren vermag, ist es ihr möglich, die Ideale von Bildung und Freiheit selbst zu thematisieren. Musik als Allegorie der Bildung, quasi als „abstrakter Bildungsroman“ rechtfertigt ihre Zugehörigkeit zum bürgerlichen Bildungskanon auf schlagende Weise, weist doch

²³ E. T. A. Hoffmann: Schriften zur Musik (1803-1821); München 1963 S. 37 ff.

eine Wurzel des Bildungsbegriffs selbst auf jenes organisistische Paradigma Hallers (1752) und Blumenbachs, das die klassisch-romantische Epoche so entscheidend beeinflusste. In diesem spekulativen Sinne wenigstens läßt sich der wohl von Forkel aufgeworfene Begriff einer „musikalischen Logik“ mit Inhalt füllen und den scheinbar haltlosen Äußerungen Schlegels ein aus dem zeitlichen Kontext heraus plausibles Korrelat beilegen.

Ob beide hier vorgetragenen Lösungsversuche des Widerspruchs zwischen Bildungsidee und musikalischer Begriffslosigkeit, die vom Resultat her betrachtet nur zwei Aspekte *eines* Lösungsversuchs ausmachen, auch aus heutiger Sicht plausibel erscheinen können, ist fraglich. Vermutlich würde der moderne Pädagoge eher einen Ansatz favorisieren, der die Bildungsfunktion in der Musikausübung als einer Form sozialer Interaktion oder Integration lokalisiert, während aus skeptischer Sicht vollends jeder geistige Gehalt oder Bildungswert in der Musik als eine fiktive Setzung zur Wahrung der Exklusivität einer bestimmten Gesellschaftsgruppe abgetan werden könnte. Dennoch soll die Idee eines spezifischen, musikimmanenten Geistes, einer musikalischen Logik hier nicht als unzeitgemäß verworfen werden. Es spricht sogar sehr für die Aktualität dieser Vorstellung, wenn sich, in bemerkenswerter Umkehrung der Debatte, ein moderner Sprachwissenschaftler seinerseits auf die Aussagekraft der Musik beruft. So schließe ich mit den Worten Ludwig Wittgensteins: „Das Verstehen eines Satzes der Sprache ist dem Verstehen eines Themas in der Musik viel verwandter, als man etwa glaubt...“