

Aus Freude am Lesen

Wie kommt es, dass Mozart wie ein lästiger Parasit behandelt wurde und völlig verarmt starb, während sich Politiker heute Rat bei U-2-Sänger Bono holen und Opernsänger Spitzengagen bekommen? Der renommierte britische Historiker Tim Blanning zeichnet den unglaublichen Aufstieg des Musikers und seiner Kunst vom Barock bis heute nach. Welche gesellschaftlichen, politischen und technischen Neuerungen haben bewirkt, dass die Musik vom kirchlichen und höfischen Beiwerk ins Zentrum einer Massenkultur gerückt ist? Reich an Fakten, Anekdoten und verblüffenden Querverweisen ist Blanning eine informative, lehrreiche und höchst unterhaltsame Kultur- und Sozialgeschichte der Musik gelungen.

TIM BLANNING ist Professor für Neuere Europäische Geschichte an der Universität von Cambridge mit dem Schwerpunkt Musik in der europäischen Gesellschaft und Kultur. Er ist Mitglied der renommierten British Academy. Sein Werk »Das Alte Europa 1660 – 1789. Kultur der Macht und Macht der Kultur« wurde für den British Academy Book Award nominiert. Der Autor lebt mit seiner Familie in Cambridge.

Tim Blanning

Triumph der Musik

Von Bach bis Bono

*Aus dem Englischen
von Yvonne Badal*

btb

Die Originalausgabe erschien 2008 unter dem Titel
»The Triumph of Music« bei Penguin Books Ltd., London.



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967
Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte
Papier *Lux Cream* liefert Stora Enso, Finnland.

1. Auflage

Genehmigte Taschenbuchausgabe Februar 2014,
btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München
Copyright © der Originalausgabe 2008 by Tim Blanning
Copyright © der deutschsprachigen Ausgabe 2012
by Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH
Umschlaggestaltung: semper smile, München,
Umschlagmotiv: Portrait Franz Joseph Haydn und Wolfgang
Amadeus Mozart gestochen von Michele Benedetti nach John
Francis Rigaud / Gemeentemuseum, Den Haag / Bridgeman
Druck und Einband: CPI – Clausen & Bosse, Leck
MK · Herstellung: sc
Printed in Germany
ISBN 978-3-442-74707-8

www.btb-verlag.de
www.facebook.com/btbverlag
Besuchen Sie auch unseren LiteraturBlog www.transatlantik.de

*Dieses Buch ist meinen Studenten und Kollegen in
Cambridge und andernorts gewidmet, insbesondere
Derek Beales, Jonathan Steinberg, Chris Clark und
Roderick Swanston.*

Inhalt

Vorwort	11
Einleitung	13

I STATUS

»Ein Gottmensch, der wahre Künstler von Gottes Gnaden«

Der Musiker als Sklave und Lakai	19
Händel, Haydn und die Emanzipation des Musikers	31
Mozart, Beethoven und die Tücken der Öffentlichkeit	42
Rossini, Paganini, Liszt: Der Musiker als charismatischer Held ..	58
Richard Wagner und die Apotheose des Musikers	73
Der Siegeszug des Musikers in der modernen Welt	76

II SINN UND ZWECK

»Die romantischste aller Künste«

Ludwig XIV. und die Behauptung der Macht	89
Das Opernhaus und die Zurschaustellung des gesellschaftlichen Ranges	95
Bach, Händel und die Lobpreisung Gottes	99
Konzerte und Öffentlichkeit	102
Die Säkularisierung der Gesellschaft und die Sakralisierung der Musik	106
Die Romantikrevolution	109
Beethoven als Held und Genie	116
Probleme mit dem Publikum	119

Wagner und Bayreuth	123
Die Erfindung der »klassischen Musik«	130
Jazz und Romantik	133
Rock und Romantik	137

III ORTE UND RÄUME

Vom Palast zum Stadion

Kirchen und Opernhäuser	142
Konzerte in Schänken und Schlössern	151
Konzertsäle und die Sakralisierung der Musik	154
Tempel der Musik	159
Zwei Methoden der Erhebung von Musik:	
Bayreuth und Paris	167
Die Demokratisierung des Raumes für die Musik	173
Orte und Räume für die Massen	183

IV TECHNIK

Von der Stradivari zur Stratocaster

»Gaz musical« und andere Erfindungen	194
Die Bourgeoisie spielt Klavier	202
Ventile, Klappen und Saxofone	210
Tonaufnahmen	220
Radio und Fernsehen	228
Die Jugendkultur: wie elektrisiert	234
Der Siegeszug der Technik	249

V EMANZIPATION

Nation, Volk, Sex

Nationalstolz und Vorurteil	257
Rule, Britannia? Aux armes, citoyens!	267
Befreiung in Italien	293
»Deutschland, Deutschland über alles«	302

»Aus Böhmens Hain und Flur«	316
»Ein Leben für den Zaren«	324
Rasse und Rebellion	333
Sex	345
Nachwort	359
Zeittafel	367
Anmerkungen	381
Bibliografie	413
Personen- und Sachregister	425
Bildnachweis	443

Vorwort

Zu den vielen Annehmlichkeiten, die einem Historiker an der Universität von Cambridge geboten werden, zählt die vergleichsweise große Freiheit, Seminare so zu gestalten, wie man es für angebracht hält. In den vergangenen beiden Jahrzehnten habe ich diesen Vorteil genutzt, um ein musikalisches Element in das Curriculum einzuführen: Ich hielt Seminare über die »Musik in der europäischen Kultur und Gesellschaft« und über »Richard Wagner und die deutsche Geschichte«. Dabei habe ich eine Menge gelernt, sowohl von meinen Studenten als auch von den drei Kollegen – Derek Beales, Jonathan Steinberg und Chris Clark –, mit denen ich sukzessive zusammenarbeitete. Vom Esprit und Wissen Roderick Swanstons, neben dem ich auf zahllosen Musikfestspielen Vorträge hielt, profitierte ich ebenfalls in unschätzbarem Maße. Diesen vier Gelehrten ist das vorliegende Buch gewidmet. Jeder von ihnen las einen ersten Entwurf des Manuskripts und brachte unzählige hilfreiche Kritikpunkte ein.

Auch bei anderen stehe ich in tiefer Schuld, nicht zuletzt bei den Mitarbeitern der Bibliotheken, die ich im Lauf der Jahre nutzte, insbesondere der Seeley Historical Library und der University Library in Cambridge, der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris, der Staatsbibliothek in München, der Nationalbibliothek in Wien, der Kunstbibliothek Berlin sowie der Staatsbibliothek zu Berlin. Dank schulde ich auch den zahlreichen Organisationen, die mir Gelegenheit gaben, meine Ansichten über den »Triumph der Musik« einer öffentlichen Debatte und Kritik auszusetzen.

Es haben mir so viele Personen auf unterschiedlichste Weise geholfen, dass hier kein Raum bleibt, allen zu danken. Doch wenigstens einige will ich namentlich anführen: Robert Alexander, Tony Badger, Sally Beales, Mark Berry, Charles Blanning, Susan Boehmer, Ben Buchan, Vicki Cooper, John Deathridge, Linda Fritzinger, Mary Gallacher, Eric Hobsbawm, John Kulka, Gerald Levy, Cecilia Mackay, Arthur Marwick, Kirsty McCluskey, Barry Millington, Sean Milmo, Michael O'Brien, Christopher Page,

Claire Preston, Martin Randall, Donald Sassoon, Claudia Schneider, Hagen Schulze, Paul Scott, Brendan Simms, David L. Smith, Ian Stevenson, Simon Winder und Andrew Wylie. Zu guter Letzt danke ich meiner Frau Nicky, die immer wieder ihre eigene knappe Freizeit geopfert hat, um mir meine Forschungen und die Niederschrift dieses Buches zu ermöglichen. Ohne ihre beständige Liebe, Unterstützung und gute Laune hätte ich es nicht beenden können.

TIM BLANNING

Cambridge, Februar 2008

Einleitung

Drei britische Monarchen der Neuzeit haben lange genug regiert, um ein goldenes Thronjubiläum feiern zu können: George III. im Jahr 1809¹, Königin Victoria im Jahr 1887 und Elizabeth II. im Jahr 2002. Alle drei begingen den festlichen Anlass mit einem Gottesdienst. King George begnügte sich mit einer privaten Andacht in der Kapelle von Schloss Windsor; Queen Victoria nahm an einem Dankgottesdienst in Westminster Abbey teil, wo sie dem Tedeum ihres verstorbenen Ehemanns und der Gotha-Hymne lauschte. Die derzeitige Königin besuchte einen vergleichbar festlichen Gottesdienst in der Saint Paul's Cathedral, der allerdings nicht von Musik aus der Feder ihres Prinzgemahls begleitet wurde. Dafür versicherte ihr der Erzbischof von Canterbury: »Im Gegensatz zu so vielen anderen Beziehungen in heutiger Zeit wurden die zwischen Souverän und Volk im Laufe der Zeit immer enger und tiefer.« Für diese drei Monarchen, allesamt Oberhäupter der Kirche von England und fromme Christen, waren die Gottesdienste vermutlich die Höhepunkte ihrer Jubiläen. Bei den Untertanen von George und Victoria hingegen fanden die gebratenen Ochsen, das Freibier und das Feuerwerk sicher mehr Anklang.

Auch im Jahr 2002 wurden eine Menge Speisen und Getränke konsumiert, doch für die meisten Untertanen von Queen Elizabeth II. war der Höhepunkt wohl eher das grandiose Open-Air-Popkonzert, das am Montag, dem 3. Juni, auf dem Gelände des Buckinghampalastes veranstaltet wurde. Der zur Verfügung stehende Raum war zwar begrenzt, sodass nur die 12 500 Gäste das Konzert live erleben konnten, die bei einer Verlosung Karten bekommen hatten. Dafür durften eine Million Menschen auf riesigen Bildschirmen entlang der Mall und in den königlichen Parks zusehen, während es zugleich zwanzig Millionen Zuschauer im Vereinigten Königreich und rund zweihundert Millionen weltweit im Fernsehen miterlebten und ungezählte Millionen später auf DVD sahen. Von der CD wurden binnen einer Woche hunderttausend Exemplare verkauft. Neben dem klassi-



»Party at the Palace«: Konzert anlässlich des Thronjubiläums von Queen Elizabeth II. am 3. Juni 2002.

schen Konzert »Prom at the Palace«, das am Samstag zuvor stattgefunden hatte, war es diese »Party at the Palace« – wie die offizielle Bezeichnung lautete –, die dem Thronjubiläum mehr öffentlichen Erfolg verschaffte als jedes vorangegangene royale Ereignis.

Auf der DVD gibt es Interessantes zu entdecken: Eine Sängerin von Atomic Kitten droht ständig aus ihrem Dress zu platzen; der einst so satanische Ozzy Osbourne, früherer Leadsänger von Black Sabbath, brummt noch ein »God Save the Queen« ins Mikrofon, als er nach dem Absingen seiner Hymne »Paranoid« die Bühne verlässt; und die wohlgestaltete Rachel Stevens macht ein ziemlich verblüfftes Gesicht, als Cliff Richard sie bei ihrer gemeinsamen Performance von »Move it« kräftig an sich zieht – und das waren nur drei Beispiele. Der Höhepunkt war jedoch zweifellos die Eröffnung durch Brian May, der auf dem Dach des Buckinghampalastes »God Save the Queen« spielte. Obwohl man getrost davon ausgehen darf, dass die Königin die Show nicht bis zum Letzten auskostete – sie traf erst kurz vor Ende des Konzerts ein, trug erkennbare Ohrstöpsel und war sichtlich »not amused« vom Geschehen um sie herum –, kamen die meisten Kommentatoren doch zu dem Schluss, dass das Ganze ein riesiger PR-Coup für sie gewesen war. Sogar erklärte Antiroyalisten waren beeindruckt.

Bezeichnend war beispielsweise die Reaktion der Kolumnistin India Knight, die sich am Abend des Konzerts in Irland aufhielt:

Ich stellte träge den Fernseher an und ließ mir ein Bad ein. Zuerst dachte ich mit einem aufgeregten Kribbeln im Bauch: »O mein Gott, das ist ja spannend!« Und dann: »Da ist ja Brian May mit seinen grässlichen Haaren und spielt Gitarre auf dem Dach des Buckinghampalastes. Also doch nicht so spannend. Jetzt rei dich mal zusammen, und zwar sofort.« Eigentlich hatte ich vor, ins Pub zu gehen, aber dann blieb ich wie hypnotisiert vor dem Fernseher sitzen und sah mir das Konzert an – genau, dieses opafreundliche Konzert, über das ich mich seit Wochen lustig gemacht hatte: Rod Stewart, Ozzy Osbourne, Paul McCartney, der Rest von Queen, also das genaue Gegenteil von cool. Trotzdem war es fantastisch. Und noch fantastischer war der Anblick von Millionen Menschen, die jedes Mal Fähnchen schwenkten und begeistert jubelten, wenn sich die Kameras zu ihnen drehten. Ich hatte einen richtigen Kloß im Hals.

Diese Story wurde unter der Überschrift »So help me, I'm a patriot« gedruckt.² Wem das zu impressionistisch erscheint, der sollte von dem nüchternen Kommentar Hans Petris erfahren, seines Zeichens Direktor von Opus Arte, der Vertriebsfirma für die Konzert-DVD, der sich plötzlich mit Anfragen von Großhändlern überschüttet sah: »Als sie das Bild von Brian May auf dem Dach des Palastes sahen, überschlugen sich einfach alle.«³ Für Brians Auftritt scheint das überstrapazierte Adjektiv »kultig« ausnahmsweise mal gerechtfertigt zu sein.

Das Event zog natürlich eine Menge Aufmerksamkeit auf sich, doch abgesehen von einem gelegentlichen kurzen Hinweis auf die beiden vorangegangenen königlichen Jubiläen (oder die drei, wenn man Queen Victorias diamantenes Jubiläum von 1897 dazuzählt), fand sich in dem sprudelnden Strom von Wörtern, den es nach sich zog, kein einziger Hinweis – jedenfalls soweit es mir bekannt ist – auf den historischen Kontext. Das vorliegende Buch wird aufzeigen, weshalb dieses Konzert der Höhepunkt von dreihundert Jahren Entwicklung war. Man hätte dafür auch andere musikalische Ereignisse wählen können, aber »Prom« und »Party« boten sich als besonders gute Ausgangspunkte an, denn an diesen beiden Juniabenden kamen zumindest vier der fünf Zutaten zusammen, die für den Siegeszug der Musik gesorgt haben (und denen jeweils eines der fünf folgenden Kapitel gewidmet ist).

Die erste Zutat war der hohe gesellschaftliche Status des Musikers. Man darf wohl behaupten, dass es unmöglich gewesen wäre, eine Gruppe von vergleichbar berühmten und reichen Vertretern einer anderen Kunstgat-

tung als der Musik zu versammeln. Praktisch jeder Künstler auf der Bühne war eine Berühmtheit, mehrere waren bereits geadelt worden, und die meisten waren steinreich. Die »Reichenliste« der *Sunday Times* verzeichnete Sir Paul McCartney mit einem Vermögen von 760 Millionen Pfund, Sir Elton John mit 170 Millionen, Sir Tom Jones mit 150 Millionen, Ozzy Osbourne mit 100 Millionen, Brian May mit 55 Millionen, Sir Cliff Richard



Brian May eröffnet das Jubiläumskonzert am 3. Juni 2002 mit »God Save the Queen«. »Brian Mays Haar sollte augenblicklich zum Nationaldenkmal erklärt werden«, forderte *The Daily Mirror*.

mit 40 Millionen (was mit Sicherheit viel zu niedrig geschätzt ist), Annie Lennox mit 30 Millionen und so weiter. Wie sich die Dinge doch verändert haben, seit Mozart 1781 mit einem buchstäblichen Tritt in den Hintern aus seiner Anstellung beim Salzburger Erzbischof befördert wurde.

Neben dem gesellschaftlichen Status der Künstler waren auch Ort und Raum dieser Veranstaltung von Bedeutung. Die Adresse mag zwar »Buckingham Palace« gelautet haben, doch nicht dessen Besitzer und Bewohner

kontrollierten, wer Zutritt erhielt. Dies war ein öffentliches Ereignis, weniger ein Konzert als eine Party unter freiem Himmel, und je mehr das Publikum in Stimmung kam, desto deutlicher verwandelte es sich vom Zuschauer in einen Teilnehmer. Außerdem wurde der Raum nicht durch die Palastmauern begrenzt, sondern erweiterte sich zu einem Massenphänomen in den benachbarten Boulevards und Parks. Realisierbar wurde das alles nur durch Technik, vor allem durch die Möglichkeiten der Tonverstärkung und Bildübertragung. Ohne sie wäre nicht einmal Tom Jones für mehr als ein paar Hundert Zuschauer hör- und sichtbar gewesen; mit ihnen konnten sogar die zurückhaltenden, gedämpft singenden Corrs von Abermillionen gehört und gesehen werden. Veranstaltungsort, Raum und Technik spielten zusammen, um die Musik aus dem Palast in die Öffentlichkeit zu tragen.

Die Botschaften, die von der Bühne übermittelt wurden, waren zwar unterschiedlicher Art, aber gewiss nicht zusammenhanglos. Man muss seine Vorstellungskraft nicht besonders strapazieren, um sie allesamt unter einen Hut namens »Emanzipation« zu bringen, ob es nun die der Frau war (Annie Lennox und ihr Song »Sisters Are Doing It For Themselves«) oder die der Jugend (Queen und ihr »Radio Ga Ga«), die von ethnischen Minderheiten (Paul McCartneys »Blackbird«, Aretha Franklins »Respect«), der Schwulen (Sir Elton Johns »I Want Love«), der Liebenden (Bryan Adams' »Everything I Do«) oder der älteren Generation (Sir Cliff Richards Auftritte).

Der einzige Aspekt dieses Konzerts, der im Widerspruch zum triumphalen Erfolg der Musik zu stehen schien, betraf Ziel und Zweck. Da es eine königliche Feier war, hatte die Veranstaltung auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten mit den großen Festen der Habsburger oder Bourbonen, als Musik noch einzig und allein dem Zweck diente, die Macht des Patrons zu repräsentieren. Auch der generelle Sinn von Musik – jener Expressivität Ausdruck zu verleihen, welche es ihr im Lauf von vier Jahrhunderten ermöglichte, andere Künste zu überholen und sich an die Spitze zu setzen – mag bei diesem Fest im Jahr 2002 nicht immer deutlich geworden sein (wenn sich Emma Bunton durch »Baby Love« gurrte oder Tom Jones seine »Sex Bomb« rührte, dann war das schon sehr deutlich die kommerzielle Seite des Spektrums); doch mit der »Bohemian Rhapsody« von Queen, Eric Claptons »Layla« oder Paul McCartneys Songs aus *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* und dem *White Album* bekam man hinreichend zu spüren, dass Musik auf einer höheren Ebene wirkt, dass sie die menschliche Seele

tief berührt, wenn sie dem Subjektiven auf universell anziehende Weise Ausdruck verleiht. Wie einige Journalisten denn auch bemerkten, blieb es ziemlich unklar, ob hier die Queen oder die Kings and Queens des Pop geehrt wurden.

Status, Ziel und Zweck, Ort und Raum, Technik, Emanzipation: Das sind die fünf Kategorien, mit denen ich mich befassen werde, um vom Aufstieg der Musik zu ihrem kulturellen Supremat zu berichten. Dieses Buch ist eine Übung in Sozial-, Kultur- und Politikgeschichte, nicht aber in Musikwissenschaften, das heißt, es erfordert keinerlei technisch-musikalische Vorkenntnisse, stellt keine wissenschaftliche Musikgeschichte dar und beruht unausweichlich auf selektiven Beispielen. Bei den Fans von Puccini (einer *sehr* empfindlichen Gruppe) oder den Sex Pistols (dito) möchte ich mich präventiv entschuldigen, weil ich ihren Helden nicht mehr Aufmerksamkeit schenke. Der Schwerpunkt liegt auf dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert, da in dieser Periode viele große Veränderungen auf dem Gebiet der Musik stattfanden. Doch jedes Kapitel wird mit einem Abschnitt enden, der dem roten Faden der jeweiligen Historie bis zum heutigen Tag folgt. Im Anhang findet sich eine Chronologie, die die musikalischen Ereignisse in einen allgemein historischen Kontext stellt.

Wer eine einfache These vorbringen möchte, der läuft immer Gefahr, in die Falle des Reduktionismus zu tappen. Ich bin mir bewusst, dass alle hier dargestellten Phänomene auch auf andere Künste eingewirkt haben, werde aber darlegen, warum es die Musik war, die am meisten von ihnen profitierte.

STATUS

»Ein Gottmensch, der wahre Künstler
von Gottes Gnaden«¹

Der Musiker als Sklave und Lakai

Fast die gesamte überlieferte Geschichte lässt deutliche Diskrepanzen zwischen dem Status der Musik und dem des Musikers erkennen. Alte Kulturen verehrten Musik als das ideale Medium zur Vermittlung von göttlichen Geboten oder für die Lobpreisung des Gottesworts. Im Ägypten der Pharaonen war es streng verboten, traditionelle Gesänge auf irgendeine Weise zu verändern – aus gutem Grund, denn in diesem Fall war Osiris der Komponist. Im letzten Psalm der Hebräischen Bibel werden die Juden gemahnt, den Herrn mit Posaunenschall und Zither, Pauken, Saitenspiel und Flöten zu loben. In der anthropozentrischeren Kultur des klassischen Griechenland waren es hingegen Menschen, die die Macht der Musik offenbarten, so wie im berühmtesten Fall von Orpheus, der die Argonauten auf ihrer Heimfahrt mit dem Goldenen Vlies rettete, indem er mit seinem Gesang die Sirenen übertönte. Lyrik (die zum Spiel der Lyra gesungene Dichtung) war von Anbeginn ein integraler Bestandteil der griechischen Tragödie gewesen. Nicht umsonst nannte Nietzsche sein erstes Meisterwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Aristoteles identifizierte die Musik (Melopoie) in seiner *Poetik* als einen der sechs notwendigen Teile der Tragödie (neben dem Mythos, dem Charakter, der Sprache, der Denkungsart und der äußeren Ausrüstung). Auch Platon schrieb der Musik, die er zur Grundlage seiner Jugenderziehung machte, eine machtvolle Wirkung zu. Im Zweiten Buch seiner *Nomoi* (*Die Gesetze*) stellte er das am Beispiel

eines Gesprächs zwischen einem unbekanntem Athener und einem Kreter namens Kleinias dar:

DER ATHENER: *Nehmen wir nun fürs erste dies an? Setzen wir fest, daß unsere erste Erziehung von den Musen und vom Apollon herrühre, oder nicht?*

KLEINIAS: *Wir setzen es fest.*

DER ATHENER: *Also nehmen wir an, daß, wer des Chortanzes unkundig, auch ein Mensch ohne Erziehung, ein wohlherzogener dagegen hinlänglich in demselben geübt ist?*

KLEINIAS: *Wie anders?*

DER ATHENER: *Nun schließt aber der Chorreigen als Ganzes doch Tanz und Gesang in sich.*

KLEINIAS: *Notwendig.*

DER ATHENER: *Ein Mensch von guter Erziehung muß also auch gut und schön zu singen und zu tanzen verstehen.*

KLEINIAS: *So scheint es.²*

In *Politeia (Der Staat)* hebt Platon die Rolle der Musik noch nachdrücklicher hervor: »So ist also [...] die Erziehung durch Musik darum die vorzüglichste, weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innerste der Seele dringt und am stärksten sie erfaßt...« Ergo warnt er – in seiner unnachahmlich unmissverständlichen Art –, dass man sich vor der Einführung einer neuen Musik hüten möge, »weil es das Ganze gefährden heißt, denn nirgends wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates mit erschüttert würden.«³ In seinem totalitären Utopia galt es, musikalische Aktivitäten in all ihren Aspekten strikt zu regulieren.

Sicher hat nicht jeder, der im Lauf der Jahrhunderte in Platons Fußstapfen trat, dessen Dirigismus geteilt (obwohl wir Platons drohenden Zeigefinger angesichts der moralischen Entrüstung, die der Rock 'n' Roll Ende der fünfziger Jahre auslöste, gleich wieder vor uns sehen). Aber gewiss jeder von ihnen teilte seine Einstellung zur Macht der Musik. Basilius der Große (um 330–379) schrieb in seiner *Homilie zu Psalm 1*, dass die »Lieblichkeit der wohlklingenden Melodien« vom Heiligen Geist so beabsichtigt sei: »Weil der Heilige Geist wußte, daß es so schwer ist, die Menschen zur Tugend zu führen und wir bei unserer Neigung zum Vergnügen den richtigen Weg vernachlässigen, was macht er? Er mischt die Süße der Melodie, da-

mit wir zusammen mit dem Gehör auch angenehmen Wohlklang unmerklich empfangen, was im Wort der Nutzen ist.« Nichts anderes tue der Arzt, wenn er den Becherrand mit Honig einschmiere, bevor er dem Mäkeligen bittere Medizin verabreiche. Augustinus (354–430), der fast ein Zeitgenosse von Basilius war und ebenfalls heiliggesprochen werden sollte, war zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt. In den *Bekenntnissen* berichtet er von seiner Taufe: »Wie habe ich geweint unter deinen Hymnen und Gesängen, tief bewegt von dem Wohllaut der Stimmen deiner Kirche. Jene Stimmen, sie fluteten in mein Ohr, und durch sie ward die Wahrheit in mein Herz eingefloßt und fromme Gefühle wallten in ihm auf, die Tränen strömten, und mir war so selig in ihnen zumute.«⁴

Selbst als sich der kulturelle Kontext im Mittelalter auflöste, wahrte die Musik ihren erhabenen Rang. Baldassare Castiglione läßt den Grafen in seinem *Libro del Cortigiano* (1528) als Ich-Erzähler – um den Worten mehr Gewicht zu verleihen – sagen: »... ich möchte mich sonst auf das weite Gebiet des Lobes der Musik begeben und daran erinnern, wie sie bei den Alten stets gefeiert und für etwas Heiliges gehalten worden, und wie es die Meinung der weitesten Philosophen gewesen ist, daß die Welt durch Musik gebildet sei, und die Himmel bei ihren Bewegungen Harmonie erzeugten, und selbst unsere Seele in derselben Art entstanden sei, und daher ihre Tugenden durch die Musik erweckt und gleichsam belebt werden können«.⁵

Solcher Lobreden gibt es viele, uns soll hier ein weiteres Beispiel genügen – allerdings ein besonders gutes, weil es von Shakespeare stammt. Im letzten Akt vom *Kaufmann von Venedig* erklärt Jessica dem Lorenzo, dass liebliche Musik sie nie »lustig« mache, und fordert ihn damit zu einer neuplatonischen Reaktion heraus:

*Der Grund ist, Eure Geister sind gespannt.
Bemerkt nur eine wilde flüchtge Herde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schar:
Sie machen Sprünge, brüllen, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt;
Doch schaut nur die Trompete oder trifft
Sonst eine Weise der Musik ihr Ohr,
So seht Ihr, wie sie miteinander stehn;
Ihr wildes Auge schaut mit Sittsamkeit,
Durch süße Macht der Töne. Drum lehrt der Dichter*

*Gelenkt hab Orpheus Bäume, Felsen, Fluten,
 Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut,
 Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
 Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
 Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
 Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
 Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
 Sein Trachten düster wie der Erebus.
 Trau keinem solchen! – Horch auf die Musik!*

In der Realität war die Musik zu dieser Zeit (um das Jahr 1595) längst schon den Angriffen des extremistischeren protestantischen Reformflügels ausgesetzt. Calvin mochte zwar Lieder, war aber zutiefst beunruhigt wegen der Macht instrumenteller Musik, weil er fand, dass sie zu zügellosen Ausschweifungen, maßloser Genusssucht, Lüsternheit und Schamlosigkeit verführe – um hier nur ein paar ihrer Reize anzuführen. So, wie der Wein dem Fass eingetrichtert werde, flößten Melodien den Tiefen des Herzens das Gift der Verderbtheit ein. Ergo gestattete er seiner Gemeinde nur das musikalisch unbegleitete Singen von Psalmen. Und die Aversion gegen die Instrumentalmusik saß bei seinen Anhängern denn auch derart tief, dass diese noch drei Jahre nach seinem Tod die Orgelpfeifen einer Kirche zu Kommuniongefäßen umschmelzen ließen. Calvins Zeitgenosse Ulrich Zwingli verbannte gleich jede Art von Musik.

Diese Feindseligkeit gegenüber Musik beruhte auf einer ausgeklügelten Interpretation der alttestamentarischen Offenbarung, deren reichhaltiges Angebot an widersprüchlichen Äußerungen fast jede Einstellung rechtfertigte (und rechtfertigt). So stand also auf der einen Seite Martin Luther mit der ganzen Autorität des Mannes, der die Bibel übersetzt hatte, und vertrat die Ansicht, dass Gott eindeutig zum Musizieren ermuntere: »Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica.« Er appellierte an kirchliche wie weltliche Mächte, Musik zu fördern, und propagierte frohe Lieder zur Vorbeugung gegen die Versuchung. Der Satan sei der Geist der Traurigkeit, darum könne er auch keine Fröhlichkeit ertragen, halte sich von Musik fern und entfliehe dem Klang von Liedern so schnell wie dem Wort der Theologie. Die geistlichen Lieder, die Luther in seiner unnachahmlichen Umgangssprache schrieb, und die von ihm selbst komponierte Musik – tatsächlich *hat* er sehr wahrscheinlich die Melodie seines berühmtesten Liedes »Eine feste Burg ist unser Gott« geschrieben –, sollten von je-

dem in diesem Mikrokosmos des Priestertums aller Gläubigen gesungen werden, aus dem sich die lutherische Kirche zusammensetzt.

Doch Musik galt nicht nur als ein Medium zur Übermittlung des Gottesworts oder als eine Waffe gegen den Teufel. Im frühneuzeitlichen Europa pries man sie auch ihrer heilenden Kräfte wegen. In seiner *Anatomy of Melancholy* zitierte Sir Robert Burton den holländischen Arzt Levinus Lemnius mit den Worten, dass Musik wie eine »Roaring Meg« [englische Kanone] gegen die Melancholie wirke, »um die ermattete Seele aufzurichten und zu beleben; sie wirkt nicht nur auf die Ohren, auch auf die Arterien, die Lebensgeister und den Lebenssaft, sie erbaut den Geist und macht ihn behände.«⁶

Kurzum, mit Ausnahme der sittenstrengen französisch-schweizerischen Reformatoren haben die Europäer Musik immer geschätzt – vor allem, wenn sie kollektiv gespielt oder gesungen wurde (von Gottes auserwähltem Volk, von den Athenern, von Mönchen, protestantischen Gemeinden oder welcher Gruppe auch immer). Mit Einzelinterpreten war das eine andere Sache. In vielen alten Kulturen waren Musiker Sklaven oder – wie im Fall von Persien – Prostituierte gewesen. Nach Aussage des kosmopolitischen französischen Wirtschaftswissenschaftlers Jacques Attali war es Muslimen sogar im 20. Jahrhundert noch verboten, an einem Tisch mit Musikern zu sitzen.⁷ Aristoteles empfahl in seiner *Politika*, Musik zu einem wesentlichen Bestandteil der liberalen Jugenderziehung zu machen, setzte dem Erwerb des nötigen Rüstzeugs für das Musizieren jedoch strikte Grenzen: »Wir nennen hingegen solche Leute auch niedere Handwerker, und eine derartige Betätigung gehört unserer Ansicht nach nicht einmal zu einem Mann, es sei denn, er ist trunken oder er spielt.« Der Erwerb von musikalischen Fertigkeiten um ihrer selbst willen war inakzeptabel für ihn, und das Hören von Musik nur statthaft, wenn es der moralischen Vervollkommnung diene:

Weil wir aber die »kunstfertige« Erziehung in den Instrumenten und in der Tätigkeit mit ihnen verwerfen – als »kunstfertige« Erziehung setzen wir sie im Hinblick auf die Wettkämpfe; denn bei dieser befaßt sich der Ausübende damit nicht um der eigenen Tugend willen, sondern wegen des Vergnügens der Zuhörer, und dies ist obendrein noch ein ganz gemeines –, deshalb geht unser Urteil dahin, diese Tätigkeit nicht als eine der Freien würdige zu erachten, sondern als eine, die eher einem Lohnarbeiter ansteht. Kurz, es trifft doch auch zu, daß solche Leute zu niedrigen Handwerkern werden. Schlecht nämlich ist der Zweck, auf den hin sie das Ziel ausrichten.»⁸

Die Römer stießen ins selbe Horn. Für Boethius (ca. 480–524) galten nur Philosophen als wahre Musiker, weil sie sich der Musik auf theoretischer Ebene näherten. Instrumentalisten tat er als Knechte ab, da sie ebenso unfähig seien wie diese, ihren Verstand einzusetzen, und es ihnen gleichermaßen an grundlegendem Denkvermögen mangelte; Komponisten oder Verseschmiede verachtete er, weil sie sich weniger durch Gedanken oder die Anwendung von Vernunft als durch gewisse Triebe anregen ließen. Die Betonung des musiktheoretischen Aspekts ging auf die Griechen zurück, insbesondere auf Pythagoras (569–475 v. d. Z.), der sich weniger um den Klang oder die Struktur von Musik als um ihre Verbindung zu den Himmelskörpern kümmerte, die beim Erdumlauf ihre charakteristischen Töne aussandten. Durch diese »Sphärenklänge« fühlte sich der Mensch auch zu Shakespeares Zeiten noch mit dem Universum verbunden. Lorenzo aus dem *Kaufmann von Venedig* erklärt Jessica:

*Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ewge Geister:
Nur wir, weil dies hinfallige Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören.*

Während die Musik also der untrennbare Teil einer unwandelbaren göttlichen Ordnung blieb, verharrte der Mensch als deren irdischer Diener, entweder als der anonyme Angehörige einer Gruppe oder als individueller Komponist/Interpret (ein Komponist war fast ausnahmslos auch Interpret, was im umgekehrten Fall nicht zutraf). Die angesehensten Musikgruppen an den Höfen des Mittelalters waren Kleriker, die sich zur sogenannten Kapelle zusammengeschlossen hatten. Ihnen zur Seite standen die Laien, jene Barden, welche für die leichtere, säkulare Unterhaltungsmusik zuständig waren und deshalb auch einen entsprechend niedrigeren Rang einnahmen. Einige der frühen Troubadoure waren von ritterlichem Stand gewesen, doch die meisten stammten vom Rand der feinen Gesellschaft. Der Historiker Christopher Page wies in einer Studie über fünfzehn Troubadoure nach, wie unterschiedlich ihre Herkunft war: Fünf waren Kleriker irgendeiner Art, vier waren arme Ritter oder die Söhne von armen Rittern, drei waren Söhne von Bürgern (»townsmen«) und zwei einst selbst Handwerker gewesen.⁹

Im mittelalterlichen Florenz waren sowohl der Musikunterricht als auch Musikkompositionen die Sache von Kirchenmännern gewesen, die bestenfalls aus Handwerkerkreisen stammten. Josquin des Prez, der gefeiertste Komponist des späten 15. Jahrhunderts, war ein solcher Kirchenmann. Er hatte diversen Fürsten gedient, darunter dem Herzog von Anjou, König Ludwig XI., Kardinal Ascanio Sforza und dem Herzog von Ferrara, bevor er seine Tage als Probst der Stiftskirche Notre-Dame in Condé-sur-l'Escaut beschloss. Er scheint eine klare Vorstellung vom Wert seines Talents gehabt und dies auch mit entsprechender Attitüde zum Ausdruck gebracht zu haben. Im Jahr 1502 empfahl ein Repräsentant des Herzogs von Ferrara, lieber Heinrich Isaac als Josquin anzustellen, weil Isaac »mir wohl geeignet erscheint, Euren Ehren zu dienen, besser als Josquin, da er von verträglicherem Gemüt und umgänglicher ist und mehr neue Werke komponieren wird. Es stimmt, dass Josquin besser komponiert, doch er komponiert, wenn er es wünscht, und nicht, wenn man es von ihm wünscht, außerdem fordert er 200 Dukaten als Salär, wohingegen Isaac für 120 kommen würde – doch die Entscheidung liegt ganz bei Euren Ehren.«¹⁰

Der entschied denn auch – und das war das Problem, denn der Herzog von Ferrara konnte geben, aber ebenso schnell wieder nehmen. Wie wankelmütig fürstliche Patrone sein konnten, erfuhr auch Claudio Monteverdi (1567–1643), als ihn der Herzog von Mantua 1612 von einem Moment auf den anderen mit nur 25 Scudi Guthaben in die Arbeitslosigkeit entließ. Das behauptete jedenfalls Monteverdi. In Wahrheit eilte ihm bereits ein solcher Ruf voraus, dass gleich ein neuer Patron an seine Tür klopfte. Im Sommer darauf übersiedelte er in die Republik Venedig, um eine Stellung als Maestro di cappella in der Markuskirche anzutreten. Als ihn die Mantuaner sieben Jahre später wieder abwerben wollten, genoss Monteverdi sichtlich – wie aus einem zu Recht berühmten Brief hervorgeht – die Möglichkeit, in aller Ausführlichkeit abzulehnen. Dieses Schreiben enthüllt uns auch, was ein Musiker wirklich wollte (und nach wie vor will).

Erstens Geld: Venedig zahlte ihm 400 Dukaten, außerdem konnte Monteverdi dort noch 200 Dukaten aus freiberuflichen Tätigkeiten einstreichen; in Mantua hatte er beträchtlich weniger verdient und obendrein demütigst beim herzoglichen Schatzmeister um Auszahlung betteln müssen. (»Niemand im Leben erlitt mein Gemüt größere Demütigung.«) Zweitens Sicherheit: Nach Venedig war er auf Lebenszeit berufen worden, weshalb eine plötzliche Veränderung, wie der Tod eines Machthabers, nicht gefährlich für ihn werden konnte. Drittens Kontrolle: Als Maestro di cappella ent-

schied er nicht nur selbst, wer eingestellt und wer entlassen werden sollte, auch alles andere im Zusammenhang mit Untergebenen wie Chorsängern unterstand seiner Befehlsgewalt. Viertens Respekt: »Es gibt keinen Herrn, der mich nicht schätzt und anerkennt, und wenn ich hergehe und auftrete, ob mit Kirchenmusik oder Kammermusik, dann, so schwöre ich Eurer Exzellenz, läuft die ganze Stadt herbei, um zu lauschen.«¹¹

Monteverdis so gegensätzliche Erfahrungen mit seinen Patronen legen nahe, dass eine Republik dem Musiker die angenehmsten Arbeits- und Lebensbedingungen bot. Eine andere Bestätigung dafür könnte man in der Laufbahn von Johann Sebastian Bach finden (1685–1750), welcher zwei Fürsten gedient hatte, bevor er beschloss, die letzten siebenundzwanzig Jahre seines Lebens als Angestellter des Leipziger Stadtrats zu verbringen. Als Teil des Kurfürstentums Sachsen war Leipzig zwar keine autonome Republik wie Venedig, bestimmte aber doch seine kulturellen Angelegenheiten selbst.

Wenigstens hatte der Herzog von Mantua nicht versucht, Monteverdi an der Übersiedlung nach Venedig zu hindern. Nördlich der Alpen scheint so etwas gang und gäbe gewesen zu sein. Christoph Graupner (1683–1760) zum Beispiel war es 1721 unmöglich gemacht worden, eine Stellung als Kantor der Leipziger Thomasschule anzunehmen, weil sein Dienstherr, der Landgraf von Hessen-Darmstadt, ihn schlicht nicht hatte ziehen lassen. Als Bach 1717 aus den Diensten des Herzogs von Weimar scheiden wollte, da er vom Fürsten von Anhalt-Köthen ein attraktiveres Angebot erhalten hatte, wurde er sogar ins Gefängnis geworfen. Im offiziellen Bericht hieß es, »der bisherige Concert-Meister und Hof-Organist Bach [ist] wegen seiner halsstarrigen Bezeugung und zu erzwingenden Dismission auf der Land Richter-Stube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter Ungnade ihm die Dismission durch den Hofsekretär angedeutet und zugleich des arrests befreit worden.«¹² Für Fürstenhäuser tätige Komponisten, Sänger und Musiker wurden wie die Lakaien behandelt, die sie in Wirklichkeit waren, und konnten sich glücklich schätzen, wenn man sie nicht noch als Kammerdiener oder gar für niedere Dienste einsetzte. Der junge Carl Ditters (1739–1799) floh 1753 von Spielschulden überwältigt aus dem Schloss Hof in Niederösterreich nach Prag, um dort eine Stellung anzutreten. Doch vergebens. Sein Dienstherr Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen ließ ihn festnehmen und zurückbringen.

Das Nonplusultra fürstlicher Autokratie war jedoch mit Sicherheit Preußens Friedrich der Große, der von 1740 bis 1786 herrschte. Sein Musik-

regime wurde von Thomas Bauman trefflich als ein »erstaunliches Beispiel an künstlerischer Despotie« bezeichnet.¹³ Friedrich zahlte die Zeche und bestimmte deshalb, wo es langging; er allein diktierte die Regeln von Arrangement, Instrumentierung, Tonart und Tempo. Seinem »Directeur des Spectacles«, Johann Karl Graf Zierotin-Lilgenau, schrieb er einmal: »Die Singstimmen und jene Leute, welche das Orchester bilden, unterstehen absolut meiner Wahl, ebenso wie all die anderen Subjekte des Theaters, über welche ich gebiete und welche ich höchstselbst bezahle.«¹⁴

Die Sängerin Gertrude Elisabeth Mara (geb. Schmeling), eine der größten Sopranistinnen ihrer Zeit, bekam diese Einstellung mit voller Wucht zu spüren. Wie sie in ihrer Autobiografie berichtet, erhielt sie 1774 aus London ein Angebot, von dem eine preußische Sängerin nur träumen konnte: 1200 Guineen für zwölf Abende, plus 200 Guineen Reisekosten und die Zusage für ein Benefizkonzert. Zuerst erteilte Friedrich seine Genehmigung, bestand allerdings darauf, dass ihr Ehemann als Garant für ihre Rückkehr in Berlin zurückbleiben müsse. Doch dann zog er sein Plazet im letzten Moment zurück. Das Paar wollte fliehen, damit die Sängerin das Engagement antreten konnte, wurde aber an den Toren Berlins verhaftet. Der Mann wurde zu zehn Wochen Gefängnis verurteilt. 1780 erkrankte Friedrichs Primadonna, doch der König versagte ihr sogar die Genehmigung, eine Reise zur Kur nach Böhmen anzutreten. Nunmehr, schrieb sie, habe sie die Last der Sklaverei endgültig zu spüren bekommen: Wegen Friedrich habe sie nicht nur Ruhm und Reichtum hingeben müssen, sondern jetzt auch noch ihre Gesundheit. Das nächste Mal plante sie ihre Flucht sorgfältiger. Als sie an einem herrlichen Morgen zum ersten Mal in der Sicherheit Böhmens erwachte, sich den Tee auf dem Rasen vor dem Haus servieren ließ und sich vollkommen glücklich fühlte, entfuhr ihr ein Seufzer: »O Liberté!«¹⁵

Friedrich war zwar außergewöhnlich autokratisch, doch dass selbst die größten Sänger und Komponisten wie Lakaien behandelt wurden, war die Regel an allen großen wie kleinen Höfen. Die Fibel, die Kaiserin Maria Theresia für die Ausbildung ihres Sohnes Ferdinand in Auftrag gegeben hatte, enthielt eine Tabelle, die ihm die herrschende Hierarchie verdeutlichen sollte. Musiker waren an unterster Stelle neben Bettlern und Schauspielern aufgeführt. 1771 ergänzte die Kaiserin dies mit einem Rat an den Erzherzog bezüglich der möglichen Anstellung des fünfzehnjährigen Musikers Wolfgang Amadeus Mozart:

Sie erbitten von mir, daß Sie den jungen Salzburger in Ihren Dienst nehmen dürfen. Ich weiß nicht, als was, da ich nicht glaube, daß Sie einen Komponisten oder unnütze Leute nötig haben. Freilich, wenn Ihnen das dennoch Vergnügen macht, will ich kein Hindernis sein. Was ich sage, ist, daß Sie sich nicht mit unnützen Leuten beschweren und niemals Titel an solche Leute verleihen, als ständen sie in Ihren Diensten. Das macht den Dienst verächtlich, wenn diese Leute dann wie Bettler in der Welt herumreisen, übrigens hat er eine große Familie.¹⁶

Als Joseph Haydn 1761 im Alter von neunundzwanzig Jahren seinen Dienst als »Vice-Capel-Meister« bei Fürst Paul Anton Esterházy antrat, einem der reichsten und mächtigsten Magnaten in Maria Theresias Herrschaftsgebiet, wurde ihm eine »Convention und Verhaltens-Norma« präsentiert, die nicht nur auf das Genaueste seine Dienstpflichten darlegte, sondern sogar vorschrieb, wie er sich zu verhalten und zu kleiden hatte. »Hauptsächlich«, hieß es darin, »wann von der hohen Herrschaft eine Musique gemacht wird, solle er Vice-Capel-Meister samt denen subordinierten allezeit in Uniform und nicht nur er Joseph Heyden selbst sauber erscheinen, sondern auch alle anderen von ihm dependirende dahin anhalten, dass sie der ihnen hinausgegebenen instruction zufolge, in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert, und entweder in Zopf, oder Haar-Beutel, jedoch durchaus gleich sich sehen lassen.«¹⁷ 1766 veranlasste Haydn der Erhalt einer neuen, schweren Winterlivree zu einer kriecherischen Danksagung: »Das höchst erfreuliche Nahmens Fest (welches Euer Durchl. mit der göttlichen gnade in vollkommensten wohlstand und vergnügen vollbringen mögen) hat mich schuldigst verpflichtet, Hochderoselben nicht nur allein 6 Divertimenti in aller Submission zu übermachen, sondern auch (weillen wür vor einigen Tagen mit den Neuen Winter Kleydern höchstens consoliret worden) vor diese besondere Gnad Euer Durchl. unterthänigst den Rockh zu küssen ...«¹⁸

Das deutlichste Zeichen dafür, dass Haydn der Sklave des Fürsten und nur dieses einen Fürsten war, findet sich in einer Klausel des Vertrages: »Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne neue Composition mit niemanden zu comuniciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihre Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubniß für niemand andern nicht zu componiren.«¹⁹

Und während Haydn zur Erfüllung eines Vertrags gezwungen war, der »wenigstens auf drey Jahre lang beschlossen worden« war, und sich verpflichten musste, ein halbes Jahr vor Ablauf dieser Frist zu kündigen, falls er »sein Glück weiters machen wollte«, war der Fürst »allezeit frey, ihne auch unter dieser zeit des Dienstes zu entlassen«. Genau das waren die ungleichen Vorzeichen, die Rousseau dazu veranlassten, alle Verträge als Schwindel zu bezeichnen. In Wahrheit war dies eine Verpflichtung zwischen Feudalherrn und Vasall. Das enthüllen auch die Details von Haydns Jahreslohnabrechnung, denen zu entnehmen ist, dass ihm ein beträchtlicher Teil in Naturalien ausbezahlt wurde, sei es als Wein, Feuerholz, Weizen, Roggen, Gries, Rindfleisch, Salz, Schmalz, Kerzen, Kraut, Bohnen oder Schweinefleisch.²⁰

Musikalisch fand diese Beziehung ihren Ausdruck in den 126 Stücken, die Haydn zwischen 1765 und 1778 für das Baryton komponierte, ein Streichinstrument, das seiner Bauart nach zur Familie der Viola da gamba zählt. Es besitzt bis zu sieben Darmsaiten und zehn Metallsaiten, die eine »sympathische« Resonanz erzeugen, neben wie unterhalb des Griffbretts verlaufen und durch eine Öffnung an der Unterseite des Instrumentenhalses auch gezupft werden können. Das Baryton war zwar unhandlich und schwierig zu spielen, aber das Lieblingsinstrument von Fürst Nikolaus Esterházy, der seinen Bruder im Jahr 1762 als Familienoberhaupt ablöste. Also musste Haydn, was immer er davon halten mochte, regelmäßig mit entsprechenden neuen Kompositionen aufwarten. 1765 wurde er getadelt, weil er nicht genügend Musik für das Baryton produziert hatte.²¹ Heute darf man wohl davon ausgehen, dass das Baryton ohne Haydns Kompositionen schon vor langer Zeit zu einem Museumsstück geworden wäre.

Eine der deutlichsten musikalischen Veranschaulichungen der Macht, die Fürst Esterházy über seine Musiker ausübte, ist Haydns Sinfonie Nr. 45 in fis-Moll (»Abschiedssinfonie«). Die Hauptresidenz des Fürsten Esterházy war ein großer Schlosskomplex im niederungarischen Eisenstadt, welcher Mitte des 17. Jahrhunderts ausgebaut worden war. Fürst Nikolaus fühlte sich jedoch zunehmend zu dem einstigen Jagdschlösschen Süttor am Südenende des Neusiedler Sees hingezogen, für das er eine Menge Zeit und Geld aufwandte, bis er es schließlich zu einer ganz und gar nicht kleinen Miniaturversion von Schloss Schönbrunn umgebaut hatte, die er »Esterház« nannte (auch »Esterháza« geschrieben) und in der er immer mehr Zeit verbrachte. Obwohl dieser Ort über einzigartige Möglichkeiten für Musik-

veranstaltungen verfügte, darunter über ein eigenes Opernhaus mit fünfhundert Plätzen, und dazu über nicht weniger als 126 Gästezimmer für die aristokratischen Gäste, hätten die Unterkünfte für die Familien der Bediensteten nicht bescheidener sein können.

Dass der Fürst nach Esterházy fuhr, um Ruhe und Frieden zu finden, lässt sich einer Nachricht entnehmen, die er 1772 seinem Gutsverwalter zukommen ließ: »Beruffen Sie alle Musicos zu sich, und bedeuten Sie ihnen in meinem Nahmen, dass ich künftig ihre Weiber und Kinder nicht einmal auf 24 Stund in Esterhaz sehen wolle.«²² Die anschließende Versicherung des Gutsverwalters, dass sich kein einziger Musiker dieser höchsten Weisung widersetzt habe, brachte Haydn so auf die Palme, dass er sie mit einer eigenen Sinfonie beantwortete: Der mit »Presto« gekennzeichnete vierte Satz scheint gerade zum Ende zu kommen, da beginnt mit einer einfach instrumentierten, beschwingten Melodie ein »Adagio« und somit effektiv ein fünfter Satz. Doch die Anweisungen auf der Partitur befehlen einem Musiker nach dem anderen, sein Spiel einzustellen (allerdings nicht, bevor er mit einem Solo die Aufmerksamkeit auf sein jeweiliges Können hatte lenken können), dann die Kerze auf dem Notenständer auszublasen und seinen Orchesterplatz zu verlassen. Es dauerte rund hundert Takte, da waren einzig noch Haydn und sein Konzertmeister übrig, um das Werk zu einem leisen Ende zu bringen. Einer zeitgenössischen Anekdote zufolge fühlte sich der Fürst von diesem sukzessiven Abgang seiner Lakaien zwar nicht wirklich düpiert, meinte jedoch, wenn alle gingen, dann gehe er eben auch, und befahl prompt die Rückkehr nach Eisenstadt.²³

Diese raffinierte List lässt vermuten, dass Haydn ein gutmütiger, entspannter Mensch war, der selbst als Untergebener noch auf freundlichem Fuß mit seinem Dienstherrn stand. Wirklich ärgerlich aber machte ihn die Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit. Als er im Februar 1790 aus Wien nach Esterházy zurückbeordert wurde, schrieb er verbittert an seine enge Vertraute Marianne von Genzinger, die Frau des Leibarztes von Fürst Esterházy: »Nun – da siz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer waiss – fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig – voll der Erinnerung an vergangener Edlen täge ...«²⁴ Im Mai klagte er über den vielen Verdruß, den er bei Hofe erleide, aber schweigend erdulde. Am meisten irritierte ihn, dass der Fürst ihm nicht gestattete, nach Wien zu reisen. Ende Juni zerfloss er geradezu in Selbstmitleid: »Nun Trift es mich abermahl, dass ich zu Hauss bleiben muss. Was ich dabey verliere, können sich Euer Gnaden selbst einbilden. Es ist doch traurig, immer Slav zu seyn: allein die

Vorsicht will es. ich bin ein armes geschöpf!« Er werde, endete er, geradezu erdrückt von harter Arbeit und könne immer nur wenige Stunden der Entspannung oder unter Freunden genießen.²⁵

*Händel, Haydn und die Emanzipation
des Musikers*

Die Rettung für Haydn waren Gott und Mammon. Am 28. September 1790 starb nach kurzer Krankheit Fürst Nikolaus. Sein Sohn und Nachfolger Fürst Anton löste Oper und Kapelle der Esterházy auf, und da Haydn eine großzügige Pension gewährt wurde, konnte er Wien nun nach Belieben genießen. Oder London. Schon im Jahr 1785 hatte der Londoner *Gazeteer and New Daily Advertiser* geklagt:

Es gibt in der Geschichte von Haydn etwas für einen Freidenker höchst Bedauerliches. Dieser wunderbare Mann, ein Shakespeare der Musik und ein Triumph des Zeitalters, in dem wir leben, ist dazu verdammt, am Hofe eines elenden deutschen Fürsten zu darben, welcher nicht nur unfähig ist, ihn zu honorieren, sondern dieser Ehre auch gar nicht würdig. [...] Wäre es da nicht eine Leistung für ein paar hochstrebende junge Leute, die einer Pilgerreise gleichkäme, würden sie ihn von seinem Schicksal erlösen und nach Großbritannien verfrachten, in das Land, für das seine Musik wie geschaffen scheint?²⁶

Doch eine Entführung erwies sich als unnötig. Der in Deutschland geborene und in London lebende Impresario Johann Peter Salomon war gerade auf der Suche nach Talenten durch das Rheinland gereist, als er vom Tod des Fürsten Esterházy erfuhr. Sofort eilte er nach Wien, wo er Haydn mit den Worten überfiel: »Ich bin Salomon aus London und gekommen, um Sie zu holen. Morgen treffen wir eine Vereinbarung.«²⁷ Und das taten sie. Bereits am 1. Januar 1791 trafen die beiden Männer in der reichsten Stadt Europas und dem Eldorado aller Musiker ein. Musikalisch gebildeten Engländern war Haydn bereits durch mehrere Publikationen bekannt, womit aber nicht notwendigerweise Notendrucke gemeint sind: Wie die Noten fast aller Komponisten dieser Zeit hatten auch Haydns Werke zuerst nur als handschriftliche Kopien ihren Weg in die Sammlungen unzähliger österreichischer Klöster oder französischer, italienischer und deutscher Con-

naisseure gefunden. Jede Form von Veröffentlichung war eine Zuwiderhandlung gegen das faktische Monopol gewesen, das sich Fürst Esterházy mit dem Vertrag von 1761 auf sämtliche Produktionen von Haydn gesichert hatte; doch weil diese Klausel von jeher gebrochen worden war – die erste handschriftliche Partitur Haydns wurde 1768 zum Verkauf angeboten²⁸ –, hatte man sie im revidierten Vertrag von 1779 fallen gelassen.

Inzwischen waren Haydns Noten ohne Weiteres in ganz Europa zu erwerben, denn zu seinem Glück war seine Laufbahn mit dem gewaltigen Aufschwung des Drucks zusammengefallen. Der Buchdruck als solcher war natürlich schon seit dem späten 15. Jahrhundert möglich gewesen, doch eine Art von Massenmarkt begann sich erst Mitte des 18. Jahrhunderts heranzubilden. Und diese Entwicklung war untrennbar mit einem Phänomen größerer Ordnung verbunden – dem Entstehen der »Öffentlichkeit«. Das Umsichgreifen von Bildung und die damit einhergehende »Leserevolution«, die Ausdehnung der Städte und damit verbundene Verbreitung von urbanen Werten, das steigende Konsumverhalten und die Kommerzialisierung der Freizeit, die Verbreitung von freien Verbänden wie Buchclubs, Gesangsvereinen und Freimaurerlogen, die Verbesserungen der Kommunikations- und Postdienste – all das trug zum Entstehen eines neuen kulturellen Raumes bei, in den nun auch musikalische Entrepreneure dankbar Einzug hielten.²⁹

Bis Ende des 17. Jahrhunderts waren bereits Musikverlage in Amsterdam, Paris, Leipzig und London entstanden, ab 1750 machten laufend neue auf. Allein die Gründungsdaten einiger Verlagshäuser, die sich auf den Druck und/oder Verkauf von Noten spezialisiert hatten, lassen erahnen, *welche* Veränderung in dieser Zeit stattgefunden hat: Breitkopf in Leipzig (1745), Hummel in Amsterdam (1753), Robert Bremner in Edinburgh (1754), Venier in Paris (1755), Chevardière in Paris (1758), Longman and Broderip in London (1767), Artaria in Wien (1767), Schott in Mainz (1770), André in Offenbach (1771), Torricella in Wien (1775), John Bland in London (1776), Forster in London (1781), Hoffmeister in Wien (1783), Birchall and Beardmore in London (1783), Bland and Weller in London (1784) und so weiter. Die meisten Verleger zogen noch den Kupferstich vor, weil diese Technik größtmögliche Eleganz mit Wirtschaftlichkeit zu kombinieren schien, obwohl Johann Gottlieb Emmanuel Breitkopf bereits 1754/55 einen verbesserten Prozess mit beweglichen Lettern erfunden hatte, der nicht nur wesentlich größere Auflagen zuließ, sondern dank seiner Massenproduktionsvorteile auch die Wirtschaftlichkeit entscheidend verbesserte. Die Anwendung von kommerziellen Techniken – Kataloge, Werbung, Vertei-

lungnetzwerke, Versandhandel – ermöglichte Breitkopf den Aufbau eines Großunternehmens, das allein in seiner Druckerei mehr als hundert Arbeiter beschäftigte.³⁰

Durch solche Verleger und die Mundpropaganda von Kennern erwarb sich Haydn allmählich einen internationalen Ruf. Bereits 1763 führte Breitkopf in seinem Katalog ein Divertimento für Cembalo von Haydn auf, zwei

16

CONCERTI
a
FLAUTO TRAVERSO CONCERTATO
2. VIOLINI VIOLA e BASSO.

III. Concerti di C. F. ABEL. III. Concerti di C. F. ABEL,
Raccolta I. Raccolta II.
I. Flaut. Trar. concert. a Viol. Viola e B. I. Flaut. Trar. concert. a Viol. Viola e B.

II. II.
III. III.

III. Concerti di Fr. BENDA. III. Conc. di C. FOERSTER.
I. Flaut. Trar. concert. a Viol. Viola e B. I. Fl. Trar. concert. a Viol. Viola e Basso.

II. II.
III. III. Flaut. Trar. concert. Oboe concert. a Viol. Viola e B.

I. II. Concerti di GIRANECK. Flauto concert. a Viol. Viola e Basso.

II. II.

96 Part III: 1763 97

17

CONCERTI a FLAUTO TRAVERSO.

III. Conc. di C. H. GRAUN. III. Conc. di C. H. GRAUN.
Raccolta I. Raccolta II.
I. a Flauto concert. a Viol. Viola col Basso. I. Flauto concert. a Viol. Viola col Basso.

II. II.
III. III.

IV. Concerti di HARTWIG, a Flauto Trar. Conc. a Violini,
Viola col Basso.

I. III.
II. IV.

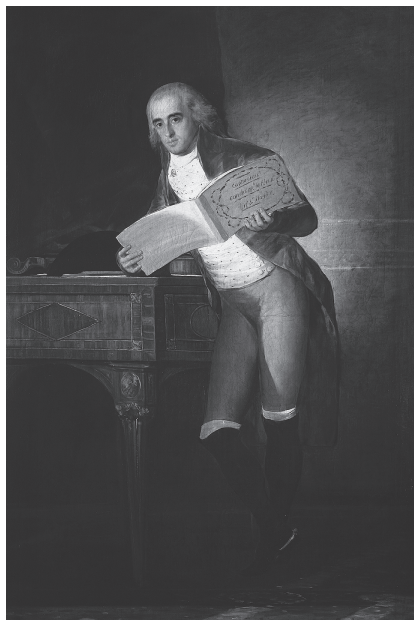
III. Concerti di G. A. HASSE. III. Concerti di G. A. HASSE.
Raccolta I. Raccolta II.
I. a Flauto. Concert. a Viol. Viola e Basso. I. Flaut. Trar. Conc. a Violini e Basso.

II. II.
III. III.

Aus dem Thematischen Katalog von Breitkopf und Härtel, 1763.

Jahre später gefolgt von acht Streichquartetten. 1764 machten zwei Pariser Verleger – Chevardière und Venier – Werbung für jeweils vier Streichquartette und eine Sinfonie von Haydn. 1765 annoncierte Hummel aus Amsterdam im *Amsterdamsche Courant* sechs Streichquartette, die auch schon im Londoner Geschäft von Robert Bremner in der Strand, gegenüber dem Somerset House, erworben werden konnten. Im Lauf der beiden nächsten Jahrzehnte bahnte sich ein immer größerer Strom von Haydn-Werken den Weg auf den internationalen Markt, manchmal noch in Form von Handschriften, zunehmend aber als Drucke. Besonders erfolgreich war der 1773 veröffentlichte Satz von *Sechs Sonaten für Fürst Esterházy* (Hob. XVI: 21–6), welcher schon kurz nach seiner Erstveröffentlichung in Paris, London und

Amsterdam nachgedruckt wurde. In den achtziger Jahren komponierte Haydn für Auftraggeber in ganz Europa, darunter Messen, Quartette und Opern für die Herzogin von Benavente-Osuna und den Herzog von Alba in Spanien, sowie die sechs *Pariser Symphonien* für »Le Concert de la Loge Olympique« in Paris. Einen wunderbaren Beweis für den internationalen Ruhm, den Haydn sich mittlerweile erworben hatte, lieferte Goya mit sei-



Goya, *Der Herzog von Alba* (1795).

nem Porträt des Herzogs von Alba, der einen Notendruck mit Haydn-Sonaten in der Hand hält.³¹

In London kursierte ständig das Gerücht, Haydn plane, dort höchstpersönlich eine Reihe von Konzerten zu dirigieren. Im November 1782 schrieb der *Morning Herald*: »Die Musikwelt ist einigermmaßen beunruhigt, weil sie befürchtet, dass der gefeierte Haydn einen Besuch in England ablehnen könnte.«³² Im Jahr darauf verkündete die *Morning Post* freudig, aber irrig, dass »der große Haydn« bereit sei, im Herbst aufzutreten.³³ Noch war Haydn auf den engen Handlungsrahmen im Dreieck Wien–Eisenstadt–Es-

terház beschränkt, sich seines wachsenden Ruhmes aber bereits sehr bewusst und auch ständig darum bemüht, ihn zu mehren. 1781 beauftragte er den gefeierten Kupferstecher Johann Ernst von Mansfeld, ein Porträt von ihm anzufertigen, das dann vom Wiener Verlagshaus Artaria, mit dem er sich im Jahr zuvor zusammengetan hatte, reproduziert und zum Verkauf annonciert wurde. Es war ein ungemein schmeichelhaftes Kunstwerk – keine Spur von Haydns Nasenpolyp und den Pockennarben.

Kurzum, als Haydn am Neujahrstag 1791 schließlich tatsächlich in London eintraf, bebte die musikalisch interessierte englische Öffentlichkeit geradezu vor gespannter Erwartung. Ihre Bereitschaft, deutschsprachige Musiker mit offenen Armen zu empfangen, hatte sie bereits bewiesen, als sie Händel an ihren großen kollektiven Busen drückte. Dessen Erfolge in dem halben Jahrhundert, das er in London verbrachte (1710–1759), demonstrierten erstmals, wie ein Musiker mit Hilfe der Öffentlichkeit zu Ruhm und Reichtum gelangen konnte. Händel war der erste Komponist und erste musikalische Direktor einer Oper gewesen, dem die zahlende Öffentlichkeit zu einem Vermögen verhalf. Als er 1759 starb, hinterließ er Besitz im Wert von rund 20000 Pfund, was ihn nach heutigen Maßstäben als Millionär ausweisen würde. Und Reichtum war immer von hohem Ansehen begleitet. Als Händel in London eingetroffen war, hatte man ihn als »Gefolgsmann

des Kurfürsten von Hannover« eingeführt; am Lebensende wurde er von König, Adel und Volk gefeiert. Zu keinem Zeitpunkt war er von einer dieser drei Gruppen abhängig gewesen, aber der zurückhaltende Mann, der nie heiratete und sich seine wenigen engen Freunde allesamt in den obersten Rängen der Gesellschaft suchte, hatte sowohl materiell als auch gesellschaftlich von allen profitiert.

Ein Höhepunkt seines höchst erfolgreichen Lebens war mit Sicherheit das Jahr 1738 gewesen, als eine lebensgroße Statue von ihm in Vauxhall enthüllt wurde. In Auftrag gegeben hatte sie Jonathan Tyers,



Joseph Haydn, Kupferstich von Johann Ernst von Mansfeld.

der Betreiber dieses größten Londoner Lustgartens; und der hatte gutes Augenmaß und ein glückliches Händchen bewiesen, als er einen unbekanntem Einwanderer namens Louis François Roubiliac als Bildhauer auserkor. Roubiliacs Kunstwerk, heute eine der berühmtesten Musikerstatuen überhaupt, zeigt Händel in entspannter Haltung und bequemer Kleidung in der Rolle des Orpheus, der eine Lyra zupft.³⁴ Dem Künstler ging es of-



Händel-Statue von Louis François Roubiliac, heute Victoria and Albert Museum.

fenbar nicht nur um eine Hommage an eine Kulturikone, sondern auch um die Darstellung der besänftigenden Kraft von Musik.

Die Statue für Vauxhall war Roubiliacs erster Auftrag gewesen; sein letzter sollte das 1761 vollendete Händel-Grabdenkmal in der Westminster Abbey sein. Es ist wesentlich formeller, ganz wie es der Kulisse und dem Anlass angemessen war: Händel schreibt gerade die Noten für »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« aus dem *Messias*; über ihm schwebt ein Harfe spielender Engel. Denkt man an den »Halleluja-Chor« aus diesem Werk, so wird

einem bewusst, dass Händel vermutlich mehr Lobpreisungen seines Gottes zu verdanken sind als irgendeinem anderen Menschen. Und dass ihm die Ehre eines Grabmals an derart prominenter Stelle zuteil wurde, zeugt nicht nur von dem Rang, den er als Person einnahm, sondern auch von der zunehmenden Sakralisierung seiner Kunst. Bereits kurz nach seinem Tod wurde er mit einer Biografie geehrt – der ersten Musikerbiografie in



Händels Grabmal von Louis François Roubiliac in der Westminster Abbey.

Buchlänge.³⁵ Fünfundzwanzig Jahre später erfuhr er mit fünf Gedächtniskonzerten in der Westminster Abbey und im »Pantheon« in der Oxford Street seine posthume Apotheose. Am Festakt in der Abbey nahmen neben George III. (Händel war sein Lieblingskomponist) mehrere Mitglieder der königlichen Familie und viele Vertreter des Hoch- und Landadels teil. William Coxe schrieb, dass diese Feier »der trefflichste Tribut« gewesen sei, »welcher jemals posthum dem Ruhme geleistet wurde«; sie habe »der Profession, der Nation und dem Souverän zur Ehre gereicht«.³⁶

Haydn muss von Händels Erfolgen in der Großstadt London gewusst haben, doch auch er fühlte sich regelrecht überwältigt von der Herzlichkeit, mit der man ihn öffentlich willkommen hieß. An Marianne von Genzinger schrieb er: »... meine ankunft verursachte grosses aufsehen durch die ganze stadt durch 3 Tag wurd ich in allen zeitungen herumgetragen: jederman ist begierig mich zu kennen. Ich muste schon 6 mahl ausspeisen, und könnte wenn ich wollte täglich eingeladen seyn ...«³⁷ Nach Haydns erstem Konzert am 11. März berichtete der *Morning Chronicle*:

Das erste Konzert unter Haydns Leitung fand vergangenen Abend statt: Es wurde vermutlich noch niemals ein köstlicherer musikalischer Genuss geboten.

Es nimmt nicht wunder, dass Haydn allen Seelen, die sich von Musik berühren lassen, zu einem Objekt der Huldigung, ja der Vergötterung wurde, denn wie unser eigener Shakspeare [sic] bewegt und beherrscht auch er die Leidenschaften nach Belieben.

Jedes kenntnisreiche Ohr erklärte seine neue »Grand Overture« zu einer wundervollen Komposition, insbesondere den ersten Satz, welcher in der Erhabenheit seines Themas und der reichen Vielfalt seiner Melodien und Leidenschaften sogar Haydns übrige Werke übertrifft.³⁸

Der englische Musikhistoriker und Komponist Charles Burney schilderte das Ereignis in seinen Memoiren: »Haydn nahm selbst am Pianoforte Platz. Der Anblick dieses berühmten Komponisten elektrisierte das Publikum derart, dass seine Aufmerksamkeit und Gefallensbekundungen meines Wissens alles übertrafen, was die Instrumentalmusik je in England auszulösen vermocht hat. Nach sämtlichen langsamen Mittelsätzen wurden Zugaben verlangt, was, so glaube ich, noch niemals zuvor in irgendeinem Land geschah.«³⁹ Derart umschwärmt von allen, angefangen beim König und dem Prince of Wales, wurde Haydn schnell ein reicher Mann: Binnen sechs Monaten war er in der Lage, fast 6000 Gulden an österreichische Banken zu überweisen (in etwa das Fünf- oder Sechsfache seines Jahreseinkommens bei Fürst Esterházy).⁴⁰ Laut seinem Zeitgenossen und ersten Biografen Georg August Griesinger brachten ihm seine beiden Aufenthalte in London einen Nettogewinn von 15 000 Gulden ein.⁴¹

Der Ruhm und der Reichtum, die Haydn in London erwarb, sind aber auch ein gutes Beispiel für die Kommerzialisierung einer Kunstgattung und die Einflüsse des Kommerz auf deren Inhalte. In Haydns Fall war es

weniger eine Frage der individuellen künstlerischen Ressourcen als eine des Patronats gewesen. In Esterházy's Schloss Eisenstadt hatte Haydn ein grandioser Konzerstsaal zur Verfügung gestanden, der beträchtlich *größer* war als der Saal in den Londoner Hanover Square Rooms, wo Salomon seine Konzerte ausrichtete.⁴² Wichtiger aber war die Größe des Orchesters, für das Haydn jeweils schrieb. In Eisenstadt und Esterházy hatte er in den siebziger Jahren Sinfonien für ein Orchester aus insgesamt vierzehn Musikern geschrieben: drei erste Violinen, drei zweite Violinen, eine Viola, ein Violoncello, ein Kontrabass, ein Fagott, zwei Oboen und zwei Hörner.⁴³ Da jeder Musiker auf der Lohnrolle des fürstlichen Schatzkanzlers stand, war nicht einmal ein derart reicher Magnat wie Fürst Esterházy in der Lage, sich ein größeres Orchester zu leisten. Ein Impresario wie Salomon in London konnte hingegen auf ein wesentlich größeres Reservoir an professionellen Musikern zurückgreifen und diese dann für eine Saison oder auch nur für ein Konzert verpflichten. Deshalb war es ihm möglich, Haydn ein Orchester mit vierzig bis fünfzig Musikern zur Verfügung zu stellen.⁴⁴ Bezeichnenderweise gab es nur eine andere europäische Großstadt, nämlich Paris, wo man mit einer derartigen Menge von Musikern aufwarten konnte.

Doch die Diskrepanz bei den Orchestergrößen kann nicht allein die faszinierende stilistische Entwicklung Haydns zwischen den Sinfonien erklären, die er 1784/85 für Paris und 1791 bis 1795 für London schrieb. Dafür gibt es eine andere beliebte Begründung: Haydns Bewusstsein, für eine große Öffentlichkeit zu komponieren, habe ihn zu Größerem angetrieben.

Die Dankbarkeit, welche die Nachwelt empfindet, weil Haydn die Ausdrucksgrenzen bei seinen letzten zwölf Sinfonien so deutlich erweitert hatte, müsste sie auch der damaligen Londoner Öffentlichkeit erweisen. Denn in dieser Musik spiegelt sich deutlich die Atmosphäre des Londoner Fin de Siècle: selbstbewusst, streitbar, faszinierend, exzentrisch, aufgeschlossen, jedoch einfühlbar. Haydn respektierte und hegte sein Publikum, während dieses ihn durch seine Bewunderung in einem Maße und auf eine Weise ermunterte, seine Neigung zur musikalischen Debatte und Unterhaltung weiterzuentwickeln, wie es keine andere Stadt (und ganz gewiss kein Individuum) fertiggebracht hätte.⁴⁵

Das ist zweifellos eine plausible These. Sie lässt sich auch mit Haydns so häufigen und eifrigen Dankbarkeitsbekundungen gegenüber dem Londoner Publikum untermauern, das ihn so bewunderte. Durch die Publikation

seiner Noten hatte Haydn die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich gelenkt, was ihm schließlich erlaubte, Esterházy's goldenem Käfig in die Freiheit der Öffentlichkeit von London zu entfliehen.

Dieser Befreiungsschlag lässt sich aber auch in einen breiteren historischen Kontext stellen, wie es zum Beispiel Peter Schleuning tut, wenn er schreibt, dass das öffentliche Konzert nicht nur eine Ursache für den, sondern auch ein Symptom von dem Siegeszug des Bürgertums gewesen sei. Dennoch darf bezweifelt werden, dass das die ganze Geschichte war, ob nun im speziellen Falle von Haydn oder im allgemeineren Sinne.

In einem autobiografischen Brief aus dem Jahr 1776 erklärte Haydn, dass er 1761 aus den Diensten des bankrotten Grafen Morzin ausgeschieden sei, um Kapellmeister beim Fürsten Esterházy zu werden, »allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche«. ⁴⁶ Dabei bewiesen seine Aufenthalte in London 1791/92 und 1794/95, dass er seinen Lebensunterhalt sehr gut als freischaffender Musiker aus Arbeiten für die anonyme Öffentlichkeit hätte bestreiten können. Doch er entschied sich, seine Tage als treuer Diener der Esterházy's zu fristen. Warum, das hat er nie erklärt – vielleicht, weil sein Patron ihm fast alle Bedingungen bot, die Monteverdi aufgelistet hatte: ein zwar nicht fürstliches, aber doch ausreichendes Einkommen, Sicherheit, Kontrolle und Respekt. Wahrscheinlich wichtiger war für Haydn jedoch die Überlegung, dass er dort die alleinige Kontrolle über eine große musikalische Einrichtung von hoher Qualität hatte, die ihn mit allem versorgte, was ein Komponist brauchte – Instrumente, Raum, Bücher- und Notenbibliotheken der Superlative, ein exzellentes Orchester und unbegrenzte Probenzeit.

Welcher Qualität die Musiker zu seiner Verfügung waren, lässt sich aus der Musik ableiten, die er sie zu spielen hieß. Um hier nur ein Beispiel zu nennen: Im langsamen Satz der Sinfonie Nr. 51 B-Dur muss der Hornist vom höchsten Ton im Register seines Instruments zu einer Reihe von gestopften und überblasenen Tönen auf der tiefsten Skala wechseln – natürlich ohne die Hilfe von Ventilen. Außerdem – wie viele moderne Komponisten (einmal abgesehen von solchen, die mit rein elektronischen Geräten arbeiten) können ihre Schöpfungen sofort unter der eigenen Regie aufführen?

Haydn war sich der Vorteile, die er genoss, sehr wohl bewusst: »Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; Ich war von der Welt abgesondert. Niemand in mei-

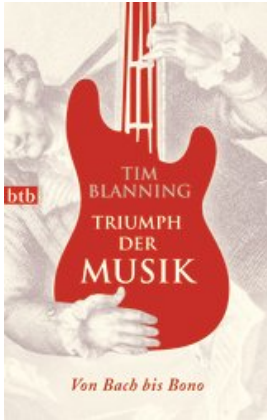
ner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.«⁴⁷ Da muss man sich fragen, ob er die ungemein originellen Sinfonien seiner Sturm-und-Drang-Zeit in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren hätte schreiben können, wenn er für die Londoner oder Pariser Öffentlichkeit und nicht für den anspruchsvollen und toleranten Fürsten Nikolaus Esterházy komponiert hätte. Gewiss ziehe nicht nur ich die emotionale Kraft dieser früheren Stücke den geschliffeneren Pariser oder Londoner Sinfonien vor.⁴⁸

Haydn gelang es vielleicht mehr als jedem anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts, das Beste aus beiden Welten herauszuholen, der aristokratischen wie der öffentlichen. Im letzten Jahrzehnt seines langen Lebens war er zu einer Kulturikone der Habsburgermonarchie geworden, wozu natürlich auch die Komposition der Nationalhymne beigetragen hatte. Am 27. März 1808 fand aus Anlass von Haydns 76. Geburtstag eines der vom k. u. k. Oberhofmeister Fürst Trautmannsdorf geförderten »Adeligen Liebhaber Konzerte« statt. Es war eine Galaufführung seines Oratoriums *Die Schöpfung* im Festsaal der Wiener Universität und Haydns endgültige Verklärung. Bis die Kutsche mit dem Komponisten eintraf, hatte sich vor dem Gebäude bereits eine solche Menschenmasse angesammelt, dass eine Militärwache einschreiten musste, um die Ordnung aufrechtzuerhalten. Nach der Begrüßung durch das Empfangskomitee, darunter Fürst Lobkowitz, Fürst Esterházy und Ludwig van Beethoven, wurde der Ehrengast auf einem »Armstuhl« in den Saal getragen und unter großem Tumult von den zahlreichen Gästen mit einem emphatischen »Es lebe Haydn!« begrüßt. Vor Beginn der Aufführung wurden zwei Elogen vorgetragen, eine in deutscher, die andere in italienischer Sprache. Haydn brach in Tränen aus.

Nach der Orchestereinleitung und einem kurzen Rezitativ sang der Chor:

*Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser und Gott sprach:
Es werde Licht, und es ward Licht.*

Die Passage wird pianissimo gesungen, bei der Wiederholung von »Licht« brechen Chor und Orchester in ein Fortissimo aus – es überläuft einen schier die Gänsehaut. In diesem Moment gab es derart donnernden Applaus, dass die Aufführung unterbrochen werden musste. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Nr. 30, 1808) schrieb: »... da stürzten ihm die Tränen über die bleichen Wangen und wie vom heftigsten Gefühle überwältigt,



Tim Blanning

Triumph der Musik

Von Bach bis Bono

Taschenbuch, Broschur, 448 Seiten, 11,8 x 18,7 cm

ISBN: 978-3-442-74707-8

btb

Erscheinungstermin: Januar 2014

Geschenkbuch mit zahlreichen Abbildungen

Wie kommt es, dass Mozart wie ein lästiger Parasit behandelt wurde und völlig verarmt starb, während sich Politiker heute Rat bei U-2-Sänger Bono holen und Opernsänger Spitzengagen bekommen? Der renommierte britische Historiker Tim Blanning zeichnet den unglaublichen Aufstieg des Musikers und seiner Kunst vom Barock bis heute nach. Welche gesellschaftlichen, politischen und technischen Neuerungen haben bewirkt, dass die Musik vom kirchlichen und höfischen Beiwerk ins Zentrum einer Massenkultur gerückt ist? Reich an Fakten, Anekdoten und verblüffenden Querverweisen ist Blanning eine informative, lehrreiche und höchst unterhaltsame Kultur- und Sozialgeschichte der Musik gelungen.