

Komponiertes Leben

Musikalische Kommunikation im soziokulturellen Kontext

»Musik verstehen wir am ehesten durch musik, das heißt dadurch, daß wir mit den traditionen, vorbildern, konventionen, auf die eine musik sich bezieht, vertraut sind und indem wir vor dem hintergrund der konventionen die abweichungen von diesen konventionen als die eigentliche mitteilung wahrnehmen.«¹

Was Mathias Spahlinger hier zur historischen Situation der Musik im Kontext der postmodernen Pluralismusdebatte anmerkt, gründet allgemein in der Erkenntnis, dass Musik über das hinaus, was sie als Klingendes selber ist, auch als ein sinnstiftendes Kunst-Werk etwas bedeuten will, uns etwas sagen kann, sich ›mitteilen‹ möchte. Der damit angesprochene ästhetische Sinngehalt von Klingendem erschließt sich auf unterschiedliche Weise: Zunächst auf einem musikimmanenten Weg, indem das Zusammenspiel der Töne, Klänge und Geräusche, der Formen, Motive und Themen, harmonischen Konstruktion usw. verstanden wird als ein durch Regeln systematisiertes Sinngebilde. Aber bereits im Benennen dieser spezifisch musikalischen Funktionen der Konstituenten des Sinngefüges finden sich trotz eines angestrebten hohen Grades von Eindeutigkeit und Verbindlichkeit auch schon die Grenzen einer objektivierbaren Sinnbeschreibung und Analyse. Denn auch die Strukturen eines Werkes bedürfen der Interpretation; die dabei vom Analysierenden vorgenommenen Gewichtungen und die von ihm gewählten Perspektiven öffnen das Artefakt hin zur Mehrdeutigkeit, verweisen auf eine prinzipielle Offenheit seines Sinngehalts. Um aber Musik in ihrem historischen Kontext begreifen zu können, müssen wir über die musikimmanente Analyse hinausgehen und die Textualität des Klingenden in all ihrer Bedeutungsvielfalt thematisieren. Musik wird dann nicht nur verstanden als »tönend bewegte Form«,² sondern auch als ein vieldeutiges Produkt »kultureller Praxis«³ im Spannungsfeld von Komposition, Interpretation und Rezeption. Als solches wird Musik zum Gegenstand einer interdisziplinären Geistes- und Kulturwissenschaft.

Dieser Erweiterung des Musikverstehens folgt notwendig eine methodische Öffnung. Die systematische Auseinandersetzung mit musikalischen Kunstwerken als Inbegriff humaner Leistungen erfordert die Anwendung historisch-philologischer

Methoden (wie Recherche und Auswertung der Quellen) und damit geisteswissenschaftlich-hermeneutische Zugangsweisen. Hinzu tritt in jüngerer Zeit auch eine strukturalistische, ebenso eine dekonstruierende Leseweise von Musik. Doch erfassen diese Zugangsweisen gleichsam nur die innerste Schicht eines komplexen Netzwerkes. Nicht allein das musikalische Produkt mit seiner formalen und inhaltlichen Struktur ist zu verstehen. Denken wir es als Produkt kultureller Praxis, tritt zur Analyse des Werkes selbst die Untersuchung der Handlungsabläufe und Verhaltensweisen der kulturschaffenden, vermittelnden, das Werk zur Aufführung bringenden und es rezipierenden Personen und Instanzen hinzu. Zu diesem Zweck bedarf es mehrerer Fachwissenschaften: Musikwissenschaft, Geschichtswissenschaften, Soziologie, Kunstgeschichte, Philosophie, Psychologie, Neurobiologie und andere. Wenn sie in unterschiedlicher Zusammensetzung Musik als kulturelles Produkt erforschen und dabei voneinander lernen (Transdisziplinarität), entsteht – gleichsam quer oder transversal zu den genannten Fachwissenschaften – eine neue integrative Kulturwissenschaft.

Musik als kulturelle Praxis aufzufassen bedeutet die Auseinandersetzung mit ihren Entstehungsbedingungen sowohl in gesellschaftlich-kultureller als auch in ästhetisch-philosophischer Hinsicht, mit ihrer Vermittlung in den jeweiligen Distributionskreisläufen wie auch mit ihrer Aneignung durch die Hörer/innen unter je gegebenen Rezeptionsbedingungen. Die Differenz von *Musikwerk* und *Musikleben* – letzteres verstanden als das Insgesamt an Schöpfung, Performanz, Rezeption und Wirkung – wird zur Leitdifferenz einer solchen kulturwissenschaftlichen Musikanalyse. Denn erst das In-Beziehung-Setzen geschichtlicher Prozesse, gesellschaftlicher Verhältnisse und kultureller Dispositionen zum Notentext ermöglicht es, musikalische Botschaften in ihrer kulturellen Mehrdeutigkeit zu erfassen. Der renommierte Musikwissenschaftler und Philosoph Hans Heinrich Eggebrecht hält *Methodenvielfalt* für die einzig angemessene Zugangsweise, um diese Mehrdeutigkeit erfassen zu können:

»Der Analytiker nun freilich setzt alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel ein, um das Besagen der Musik zu erkennen: das Verstehen des Textes, die Sprachfähigkeit der Musik im Stände der geschichtlichen Materialdefinition, das Analogische des musikalischen Abbildens, die zeitgenössische Musikauffassung und Ästhetik, die Äußerungen des Komponisten und so weiter. Und doch bleibt das Ergebnis all seiner Bemühungen gegenüber der Offenheit des Sprachlosen nur ein mögliches Ergebnis unter anderen Möglichkeiten, bleibt Auslegung, Deutung, bleibt Interpretation.«⁴

Die hier angesprochene »Offenheit des Sprachlosen« verweist auf eine weitere wesentliche Qualität von Klingendem. Jenes »erkennende Verstehen«,⁵ das der Analytiker versucht, verweist zugleich auf ein anderes, emotional gerichtetes, weitgehend unreflektiertes »ästhetisches Verstehen«. ⁶ Dieses auch vom musikalischen Laien weitgehend unbewusst praktizierte Hören ist ein erfahrungsgeleitetes, assoziatives Hören, wie es etwa Marcel Proust im Kapitel *Eine Liebe von Swann* seines siebenbändigen Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* beschreibt:

»Vielleicht war es, weil er von Musik nichts verstand, daß er einen so unklaren Eindruck haben konnte, einen jener Eindrücke jedoch, die vielleicht die einzigen musikalischen sind, da sie an keine Dimension gebunden, da sie ursprünglich sind und nicht auf andere Eindrücke rückführbar. Ein Eindruck dieser Art ist einen Augenblick wirklich sine materia. Zweifellos neigen die einzelnen Töne, die wir hören, je nach Höhe und Stärke dazu, vor unseren Augen Flächen verschiedener Größe zu bedecken, Arabesken zu beschreiben, Empfindungen von Breite, Zerbrechlichkeit, Massivität oder spielender Leichtigkeit zu vermitteln. Aber die Töne sind schon verrauscht, bevor noch die Empfindungen in uns so deutlich geworden sind, daß sie nicht von denen überflutet werden könnten, die aus den folgenden oder sogar schon zu gleicher Zeit erklingenden entstehen. Und dieser Eindruck würde auch weiterhin mit seinem schmelzenden Fluß die Motive umspülen, die sich für Augenblicke kaum sichtbar darüber erheben, spürbar nur durch die ganz eigene Art von Glück, mit dem sie uns beschenken, unmöglich jedoch zu beschreiben oder zurückzurufen, zu benennen, ganz unmöglich mithin – wenn nicht das Gedächtnis wie ein Arbeitsmann inmitten der Flut an der Errichtung eines Fundaments schaffte und einen Abdruck jener flüchtigen Takte nähme, so daß wir sie mit den darauf folgenden zu vergleichen und zu unterscheiden instande sind.«⁷

Das von Proust beschriebene Hören und Mitvollziehen des musikalischen Sinngefüges geschieht weitgehend unbewusst, unbenannt, »unmöglich jedoch zu beschreiben (...) zu benennen, ganz unmöglich mithin«, vollzieht sich im Hören – doch nicht voraussetzungslos: Hörer und Hörerin haben in Prozessen ästhetischer Erfahrung Fähigkeiten erworben, auch ohne genaue Kenntnis von musikimmanenter Grammatik und Syntax, und auch ohne über den Sinngehalt von Klingendem explizit nachzudenken. Denn »das Gedächtnis (schaffte) wie ein Arbeitsmann inmitten der Flut an der Errichtung eines Fundaments«, sodass sich durch Vergleich und Unterscheidung musikalische Abbildlichkeit und somit Bedeutung einstellt. Mit anderen Worten: die Reflexion entdeckt das unbegriffliche Verstehen hin zur sprachlichen Bewusstheit, benennt und differenziert es. Demzufolge bedeutet auch Prousts Beschreibung jenes unbewusst, nur sinnlich empfundenen »unklaren Eindrucks« von Klingendem in seiner sprachlichen Konkretisierung bereits einen Reflexionsprozess und einen Versuch der Deutung. Was hier ins Blickfeld gerät ist die mögliche und stets naheliegende – in der Geschichte beständig verwirklichte – Sprachzeugtheit, Sprachähnlichkeit und Sprachgestik der Musik, die von daher Bedeutsamkeit, Emotionalität und Abbildlichkeit zu gewinnen vermag und damit Sinn-Verstehen ermöglicht. Musik wird so bis zu einem gewissen Grad der Sprache vergleichbar. Grammatik und Syntax existieren im übertragenen Sinn auch im musikalischen Sinngefüge, ein Sinngefüge, das sich zu verstehen gibt und welches wir verstehen lernen, nur dass nicht Wörter, sondern Töne das Medium sind.

Noch einmal zurück zu Prousts Text. Wie schon angedeutet, vollzieht sich Musikhören und Verstehen nicht voraussetzungslos, denn es basiert auf den ästhetischen Erfahrungen des Einzelnen. Als »Arbeitsmann« fungiert das Gedächtnis, speichert es Eindrücke, »schafft ein Fundament« klingender Vokabeln, lernt musikalische Idiome kennen, unterschiedliche Stile wiederzuerkennen, erstellt – von persönlicher Disposition und musikkultureller Sozialisation abhängig – ästhetische Präferenzen. Die auf diesem Weg gewonnene ästhetische Erfahrung erlaubt uns erst, Arten von Musik unterscheiden zu können, eine Fähigkeit, die zudem auf die

Komplexität musikalischer Ausdrucksformen, sowohl hinsichtlich der historisch-diachronen, wie auch der polystilistisch-synchronen Abläufe verweist: ob polyphones Madrigal, barocke Instrumentalmusik, klassizistische Kammermusik des 19. Jahrhunderts, elektronischer Techno, digitaler Retro-Remix – ästhetisch erfahrene Hörer/innen sind fähig, diese Musik-Sprachen zu erkennen, sie geschichtlich zu orten, sie nach Arten zu klassifizieren und je nach Neigung persönliche Vorlieben zu entwickeln.

Die Geschichtlichkeit aller Musik

An diesem Punkt kommt die historische Dimension des Musik-Verstehens ins Spiel. Der Sinn für die Geschichtlichkeit aller Musik entwickelte sich im Lauf des 18. Jahrhunderts mit der Wiederentdeckung und Wiederbelebung älterer Musik, um schließlich jenes ständig anwachsende imaginäre ›Klangmuseum‹ europäischer Kunstmusik zu schaffen, das zum Fundament bürgerlichen Kulturverständnisses werden sollte. Dieses Musikverstehen wurde durch die Ausdifferenzierung musikalischer Klassen- und Gruppenansprüche in einer sozial wie kulturell zusehends aufgesplitteten Gesellschaft gefördert. Heute sehen sich Hörer/innen einer massenmedialen Omnipräsenz der dia- und synchronen Musik-Arten gegenüber, einer unüberschaubar gewordenen Flut permanent verfügbarer Musik, in der die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« zur Maxime des postmodernen Stil-Pluralismus geworden ist.

Nun soll an Beispielen zur Diskussion gestellt werden, ob das Zusammenwirken geschichtswissenschaftlicher, sozialwissenschaftlicher und genuin musikwissenschaftlicher Denk- und Verfahrensweisen *Musik als kulturelle Praxis* zu rekonstruieren erlaubt. Den folgenden Ausführungen setzen wir die These voran, dass gesellschaftliche Verhältnisse nachhaltig auf die Schöpfung, die Performanz und die Rezeption von Musik in allen ihren Erscheinungsformen einwirken. So lässt sich etwa die Vereinheitlichung des liturgischen römischen Gesanges im 9. Jahrhundert nur vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Situation verstehen: Im Zuge der politischen Einigung Galliens durch Pippin III. (regierte 751-768) und seines Bündnisses mit dem Papst, weiterhin im Zusammenhang mit der Errichtung der abendländischen Universalmonarchie durch Karl den Großen (regierte 768-814) sollte der Choral für alle Völker dieses Reiches als liturgischer Gesang dienen. Diese Vereinheitlichung erfolgte also primär aus *machtpolitischen* Überlegungen, nämlich um kulturell-politische Identität und Stabilität zu stiften. Doch kommt hier auch ein genuin musikhistorischer Aspekt ins Spiel: Die Vereinheitlichung, Standardisierung und Verbreitung des Chorals ging mit der Theoretisierung und rationalen Durchdringung der musikalischen Praxis einher; die so notwendig gewordene schriftliche Fixierung der Gesänge ermöglichte erst die Ausbildung der abendländischen Mehrstimmigkeit.

Dass sich gesellschaftspolitische Rahmenbedingungen ursächlich auf Struktur und Inhalt von Musik auswirken, zeigt sich auch an der Gattung Oper. Aus dem Repräsentations- und Legitimationsbedürfnis des Absolutismus entfaltete sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts die barocke Großform der Oper. So wie jede Kunst im Absolutismus diente auch sie nicht nur der Erbauung eines erlesenen Publikums, sondern auch der Repräsentanz des herrschenden Systems: Durch ihren Prunk, ihre Pracht und ihr Pathos sollte sie die einmalige Größe des Herrschers verherrlichen. Diesem dominanten Zweck war die Wahl der geeigneten künstlerischen und dramatischen Mittel nachgeordnet. Das Fest – und mit ihm als zentrales Spektakel die barocke *opera seria* – erhielt im Rahmen der höfischen Gesellschaft des 17. und frühen 18. Jahrhunderts einen speziellen Stellenwert, der aus dem Selbstverständnis dieser Gesellschaft nicht wegzudenken ist. In seiner verschwenderischen Ausstattung galt das Fest als Ausdruck elitärer Lebensart; in der Festgestaltung spiegelte sich die Hierarchie des Hofes; gefeiert wurde anlässlich von Geburten, Vermählungen, politischen Ereignissen und ähnlichem. Mittelpunkt barocker Festkultur waren des öfteren aufwendige Opernproduktionen, an welchen die Mitglieder der Hocharistokratie selbst mitwirkten. Als Beispiel sei jene des italienischen Komponisten Marc-Antonio Cesti, seit 1666 Vizekapellmeister am Wiener Hof, genannt. Seine Inszenierung der Oper *Il Pomo d'oro* im Rahmen der Feierlichkeiten zur Hochzeit Leopold I. mit Margarita-Teresa von Spanien im Jahr 1667 erregte europaweites Aufsehen. In fünf Akten und insgesamt 67 Verwandlungen führt sie durch Himmel, Erde und Unterwelt, um mit der Paris-Erzählung dem Habsburg-Herrscher und seiner Braut zu huldigen. Der goldene Apfel aus dem Paris-Mythos wird hier nicht einer der drei streitenden Göttinnen überreicht, sondern der kaiserlichen Braut, welche angeblich die Vorzüge von Venus, Juno und Minerva in sich vereinigt. Von der antiken Vorlage blieb bei Cesti kaum mehr als der äußere Rahmen. Schon zu Beginn erscheinen im Prolog die Herrscher aus Böhmen, Ungarn, Italien, Deutschland, Spanien und sogar aus Amerika, um dem Kaiser zu huldigen. Im Epilog schließlich erfährt Kaiser Leopold als der »größte Herrscher aller Zeiten« vom gesamten Ensemble eine bombastische Ehrerbietung. Diese Huldigung, die *Licenza*, war integraler Teil der barocken *Festa teatrale* und verband den außermusikalischen Anlass mit dem musikdramatischen Inhalt der Oper.

Die hier angesprochene gesellschaftliche Funktion von Musik erfährt im 19. und 20. Jahrhundert eine ungeahnte Auffächerung. So ist die technische Reproduzierbarkeit und massenhafte Verbreitung von Musik jeglicher Art nicht nur eine Zäsur der Rezeptionsgeschichte (u. a. verlagert sich bekanntlich der Musikkonsum vom traditionellen Konzertbetrieb zur medialen Übertragung), sondern sie führt auch zu neuen Funktionen von Musik, die den expandierenden Musikindustrien ein wachsendes Publikum und steigende Gewinne einbringen. Dies betrifft den individuell-psychischen Bereich, wo Musik zur permanenten Begleiterin im Alltag wird: Musik zum Träumen, Musik für unterwegs, Musik zum Entspannen, Kuschel-Rock; dies betrifft auch den gesellschaftlich-kommunikativen Bereich, wo Benefiz-

Konzerte, lukrative Auftritte wie jene der *Drei Tenöre* bei der Fußball-Weltmeisterschaft oder Tourismusunternehmen wie *Christmas in Vienna* höchste Profite abwerfen. Neue Industriezweige der Werbe-, Kaufhaus- und Arbeitsplatzmusik entstehen.

Am offensichtlichsten treten Musik und Gesellschaft in der Geschichte der Institutionen in Beziehung. Institutionen der Musik – offene oder geschlossene Organisationen zur Durchsetzung soziokultureller Interessen – strukturieren das musikalische Leben: im Mittelalter der weltliche Hof und das Kloster, Dom und Kathedrale, die stadtbürgerliche Rathsmusik, Collegia musica, universitäre Zirkel; in der Renaissance der humanistische Gelehrtenkreis der oberitalienischen Patrizierhäuser, die Häuser des Adels und des Großbürgertums des Herzogtums Brabant und der Grafschaft Flandern; im 17. und 18. Jahrhundert die barocken Repräsentationsbauten absolutistischer Herrscher und öffentliche Musiktheater; im 19. Jahrhundert endlich die breite Öffnung des Musiklebens über den Konzertsaal, den Salon und das häusliche Musizieren, diverse Musik- und Gesangsvereine bis hin zur politischen Bewegung; im 20. Jahrhundert schließlich die Festivals, neue Massenmedien wie Radio, Tonfilm, Fernsehen, Walkman und Musikangebote im Internet, diverse Tanzlokale von der Diskothek der 1970er Jahre bis zum gegenwärtigen Clubbing-Event. Jede dieser Institutionen der anbietenden Seite adressiert soziokulturelle Interessen und Bedürfnisse der abnehmenden Seite. So lässt sich die Institutionalisierung des öffentlichen Konzertlebens im Wien des späten 18. Jahrhunderts nicht ohne das gleichzeitige Entstehen neuer und kundiger Publikumsschichten erklären. Der Siegeszug des Walzers im 19. Jahrhundert wäre nicht vorstellbar ohne die marktwirtschaftlichen Strategien moderner Musikverlage. Die Entfaltung populärer Musikkulturen seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ging – zuerst in den USA, dann auch in Westeuropa – mit der sukzessiven Ausdehnung eines konsumorientierten Lebenskonzepts auf weite Teile der Bevölkerung (»Fordismus«) einher.

Interessen, Bedürfnisse, Erwartungen

Die Geschichte der Musik-Institutionen zu rekonstruieren ist aber nur ein Schritt auf dem Weg zu einer interdisziplinären Kulturwissenschaft. Im nächsten Schritt ist nach der Rolle der Musik in Erfüllung gesellschaftlicher Bedürfnisse zu fragen. Dass Musik auf gesellschaftliche Interessen und Bedürfnisse zielt, signalisiert zumeist schon die Bezeichnung des Genres: Kirchenmusik, Tanzmusik, Liebeslied, Marschmusik, Hausmusik, Protestsong, Konzertmusik etc. Allerdings beschreibt diese funktionale Zuordnung von Musik zu spezifischen Lebenstätigkeiten gleichsam nur die soziokulturelle Oberfläche. Auch die Musik selbst in ihrem konkreten Erklingen spiegelt jeweils gesellschaftliche Ansprüche. Mit anderen Worten: die individuelle Faktur⁸ einer Komposition wird maßgeblich von gesellschaftlichen Ansprüchen, Bedürfnissen und Erwartungen mitbestimmt. An diesem Punkt nun tritt das konkrete

musikalische Werk als Produkt kultureller Praxis in den Blick.

Die Analyse der strukturellen Form und Gestalt des musikalischen Sinngefüges kann mit gesellschaftlich-kulturellen Faktoren in Beziehung gesetzt werden. So lässt sich an den Walzerkompositionen eines Lanner oder Strauß (Vater wie Sohn) deren funktionsbezogene Faktur deutlich erkennen: Eine langsame Einleitung stimmt die Zuhörer/innen atmosphärisch ein und fordert sie zum Tanz auf; die Kontraste in den Walzertemen schaffen Auflockerung und Abwechslung für die Tanzenden; die musikalischen Motive sind an die choreographischen Möglichkeiten des Walzertanzes angepasst; die Orientierung der Themen am Volkslied-Idiom, dem so genannten Wiener Ton, garantiert Unverwechselbarkeit und ermöglicht die hohe Popularität der Kompositionen.⁹

Ist eine direkte Wechselwirkung von musikalischer Struktur und gesellschaftlicher Bedingtheit im Fall von funktionsgebundener Musik unbestritten, so lässt sich dieser Zusammenhang auch bei vermeintlich ›autonomer‹ Musik (also bei Musik, die aus einer bestimmten musikästhetischen und rezeptionsgeschichtlichen Sicht als nicht funktional gewertet wurde, wie etwa die Symphonie oder das Streichquartett) erkennen. Tatsächlich kann es eine autonome, also nicht in bestimmte Lebensweisen eingebundene Musik nicht geben. Der musikästhetischen Fiktion von Musik als »tönend bewegter Form«, welche »einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«¹⁰ sei, stellen wir unsere Auffassung von Musik als kulturelle Praxis entgegen. Mit einem Brief Wolfgang Amadeus Mozarts an seinen Vater lässt sich unsere Sichtweise exemplarisch begründen. In diesem Schreiben, verfasst während Mozarts Parisaufenthalt 1778, gibt der Sohn dem Vater detailliert Auskunft über den Einfluss gesellschaftlicher Bedingungen auf die konkrete Ausgestaltung seiner Musik. Über die Aufführung seiner soeben fertiggestellten Symphonie in D-Dur (die später so benannte *Pariser-Symphonie* KV 297) anlässlich der Eröffnung eines *Concert spirituel* am 18. Juni 1778 in Paris schreibt der Komponist:

»Ich habe eine sinfonie, um das Concert spirituel zu eröffnen, machen müssen. an frohnleichnamstag wurde sie mit allem aplauso aufgeführt; Es ist auch so viell ich höre, in Couriere de L'europa eine meldung davon geschehen. – sie hat also ausnehmend gefallen. (...) die Sinfonie fieng an (...) und gleich mitten in Ersten Allegro, war eine Pasage die ich wohl wuste daß sie gefallen müste, alle zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein grosses applaudissement – weil ich aber wuste, wie ich sie schriebe, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die lezt noch einmahl an – da giengs nun Da capo. das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro – weil ich hörte daß hier alle letzte Allegro wie die Ersten mit allen instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fiengs ichs mit die 2 violin allein piano nur 8 tact an – darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) beym Piano sch – dann kamm gleich das forte – sie das forte hören, und die hände zu klatschen war eins – ich gieng also gleich für freude nach der Sinfonie ins Palais Royale – nahm ein guts gefrorenes – bat den Rosenkranz den ich versprochen hatte – und gieng nach haus.«¹¹

Musik, als Produkt kultureller Praxis aufgefasst, bedarf immer diverser Akteure – des Schaffenden, des Interpreten, des Hörers, des Musikagenten, des Mäzens, des Instrumentenbauers, des Konzertveranstalters u. a. m. Sie alle agieren zwar einer-

seits in den Denk-, Hör-, Spiel- und Fühlmöglichkeiten eines kollektiven Zeitgeistes, sind aber zugleich geprägt durch soziale Zugehörigkeiten, politische Überzeugungen, materielle Interessen und ähnliches. Nicht zuletzt aber wirkt auch ihre individuelle Disposition auf das kulturelle Handeln ein, denn der Komponist, der Musiker und der Zuhörer schöpfen, interpretieren und erleben Musik jeweils subjektiv »zu sich hin«. Mozarts Brief verweist in mehrfacher Weise auf diese komplexe Verzahnung gesellschaftlicher und musikalischer Strukturen: Mit der Pariser Aristokratie und dem kulturbegeisterten Großbürgertum sind die Adressatengruppen angesprochen, deren Interessen sich auf der Ebene der musikalischen Institution manifestieren, dem *Concert spirituel*. Die für diesen repräsentativen Anlass gewählte Gattung, die Großform der Symphonie, erfüllt die soziokulturelle Funktion geistreicher Unterhaltung und Abwechslung. Die darauf hin entworfene Musik wird vom Komponisten individuell realisiert, von den Interpreten subjektiv vermittelt und vom Publikum auf eine ihm je und je entsprechende Weise verstanden. Ob und inwieweit die nähere Aufschlüsselung des soziokulturellen Kontextes zum genaueren Verstehen von Musik beitragen kann, soll im Folgenden an drei Fallbeispielen gezeigt werden.

»Für mein Metier der beste Ort von der Welt.«¹²

Mozarts Musik als Spiegel soziokulturellen Wandels

Als sich Mozart 1781 entschied, fortan in der Residenzstadt Wien zu wirken, tat er dies aus wohlüberlegten Motiven, wie er seinem skeptischen Vater nach Salzburg schrieb: »ich versichere sie, daß hier ein Herrlicher ort ist (...) das wird ihnen Jederman sagen. – und ich bin gern hier, mithin mache ich es mir auch nach meinen kräften zu Nutz. seyen sie versichert, daß ich mein absehen nur habe, so viel möglich geld zu gewinnen; denn das ist nach der gesundheit das beste.«¹³ Mozart kannte die gesellschaftlichen und kulturellen Möglichkeiten der Metropole aus seiner Jugendzeit. Dreimal hatte er bereits in Wien gastiert (1762, 1767, 1773). Darüber hinaus hatte das Wunderkind eine Erziehung genossen, in der die Einschätzung des Machtgefüges absolutistischer Hofhaltung und deren Nutzung für eine künstlerische Karriere eine große Rolle spielten. Mozart ging es aber nicht allein darum, eine feste Anstellung zu finden, die bessere Entlohnung versprach als jene beim Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo in Salzburg, sondern zugleich einen Wirkungsort zu finden, von dem aus die größtmögliche Ausstrahlung zu erreichen wäre, der meiste Ruhm und die bestmögliche Popularisierung seiner Werke.

Wien bot diese Voraussetzungen in hohem Maße. Dies betraf in erster Linie die unter Joseph II. deutliche Verlagerung des gesellschaftlich-kulturellen Lebens: Nicht mehr barocke, absolutistische Prachtentfaltung prägte das kulturelle Hofzeremoniell, denn dem aufklärerischen Ideal folgend verzichtete der Kaiser weitgehend auf Luxus und Repräsentation. Damit verlor der Hof seine Bedeutung als gesellschaftli-

cher und kultureller Mittelpunkt. An seine Stelle traten die Adelspalais und die Salons des Großbürgertums. Joseph II. besuchte die hier veranstalteten Konzerte und Gesellschaften des öfteren.¹⁴ Eine Folge dieser Verlagerung und Streuung des kulturellen Lebens war, dass das öffentliche Musikleben sprunghaft zunahm. Mozart erkannte die ökonomischen Chancen, die sich ihm daraus boten. Mit drastischen Worten schildert er, wie er ein musikalisches Ereignis im Palais des Grafen Thun, zu dem auch der Kaiser erschienen war, wegen einer anderen Verpflichtung versäumt hatte:

»was mich aber halb desperat macht, ist, daß ich an dem Nemlichen abend als wir die scheis-Musick da hatten, zur Gräfin Thun invitirt war – und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? – der Kayser. – Adamberger und die Weigl¹⁵ waren dort, und hat Jedes 50 dukaten bekommen! – und welche gelegenheit!«¹⁶

Deutlich zeigt sich hier der Salon als halböffentliche Konzertstätte am Beginn eines zunehmend von marktwirtschaftlichen Interessen und sozialer Durchlässigkeit bestimmten Musiklebens. Das Palais des Grafen Franz Joseph Thun und seiner Frau Maria Wilhelmine entsprach in seiner soziokulturellen Funktion modellhaft dem Habermasschen Ideal aristokratisch-großbürgerlicher Öffentlichkeit. Kritisches, aufgeklärtes Denken und damit der uneingeschränkte Glaube an die Vernunft und ihre Fähigkeit, die Gesellschaft neu zu gestalten, treffen auf ein hoch entwickeltes Kunstverständnis. In der Kunst das höchste Bildungselement zu sehen wurde zu einem neuen, nach Weltoffenheit, Toleranz und Liberalität strebenden Zug der Zeit. Kunst wurde als Kategorie der Bildung und der Ästhetik verstanden. Für die Musik im Speziellen gewann das Gefühl, das »Sentiment«,¹⁷ nachhaltig Gestaltungskraft und Intentionalität. Die in diesem Zusammenhang öffentlich diskutierten Fragen und Probleme prägten die Diskurse der Politik, der Philosophie und der Kunst. Das Palais des Grafen Thun galt als geeigneter Treffpunkt von Kunst und Wissenschaft. Gesucht und gefördert wurde hier vor allem eine enge Verbindung von literarischen und musikalischen Interessen. Geschätzt für seine Toleranz und Weltoffenheit stand das gräfliche Palais in zwangloser Weise dem Hochadel wie der »bürgerlichen Aristokratie«, einer großbürgerlichen »zweiten Gesellschaft«¹⁸ sowie Künstlern und Wissenschaftlern offen. Mittelpunkt des Hauses war zweifellos die Gräfin Maria Wilhelmine von Thun, wie der zeitgenössische Reisebericht eines englischen Besuchers belegt:

»Die Gräfin besitzt die Kunst, eine Gesellschaft zu erhalten, und zu machen, daß sie einander selbst unterhalten, besser als irgend jemand, den ich gekannt habe. Bei vielem Witz und einer vollkommenen Kenntnis der Welt besitzt sie das uneigennützigste Herz. Sie ist die erste, die die guten Eigenschaften ihrer Freunde entdeckt, und die letzte, die deren Schwachheiten merkt. Eine ihrer größten Vergnügungen ist, Vorurteile unter ihren Bekannten aus dem Wege zu räumen und Freundschaften zu stiften und zu befördern. Sie hat einen unbesiegbaren Zustrom von heitersten Lebensgeistern, die sie so geschickt zu benutzen weiß, daß sie die Fröhlichen ergötzt, ohne den Traurigen zu missfallen. (...) Sie hat sich ein kleines System von Glückseligkeit in ihrem eigenen Hause geschaffen, und ist selbst der anlockende und verbindende Mittelpunkt.«¹⁹

Dass Mozart um die gesellschaftliche Bedeutung des Thunschen Salons wusste und die Gräfin den Künstler wertschätzte, teilt er seinem Vater schon bald nach seiner Ankunft in Wien mit: »das ist die charmanteste, liebste Damme die ich in meinem leben gesehen; und ich gelte auch sehr viel bey ihr.«²⁰ In welchem Ausmaß die kunstbegeisterte Aristokratie das Wiener Musikleben aber prägte, sei noch mit einem weiteren Schreiben Mozarts aus dem Jahr 1784 dokumentiert. In der darin enthaltenen Aufzählung der zu bestreitenden Konzerte spiegelt sich deutlich die Dominanz adeliger Veranstalter, eine beginnende Durchmischung mit bürgerlichen Musikinstitutionen als Träger halböffentlichen Musiklebens deutet sich aber bereits an:

»donnerstag den 26:t feb:r beym gallizin. Montag den 1:t März: beym Joh: Esterhazy. donnerstag den 4:t – beym gallizin. freytag den 5:t – beym Esterhazy. Montag den 8:t Esterhazy. donnerstag den 11. gallizin. freytag den 12:t Esterhazy. Montag den 15:t Esterhazy. Mittwoch den 17:t Meine Erste academie Privat. donnerstag den 18:t gallizin. freytag den 19:t Esterhazy. Sammstag den 20:t beym Richter. Sonntag den 21:t meine Erste academie Theater. Montag den 22:t Esterhazy. Mittwoch den 24. mein 2:t Privat academie. donnerstag den 25:t gallizin. freitag den 26:t Esterhazy. Sammstag den 27:t Richter. Montag den 29:t Esterhazy. Mittwoch den 31:t meine 3:t academie Privat. donnerstag den 1:t april. meine 2:t academie im Theater. Samstag den 3:t Richter. - hab ich nicht genug zu thun? – ich glaube nicht daß ich auf diese art aus der übung kommen kann.«²¹

Das hier beschriebene Wiener Musikleben wirkte alsbald belebend auf den entstehenden Musikmarkt. Die Nachfrage nach neuen Kompositionen war groß, in den zahlreichen größeren und kleineren Veranstaltungen durften Novitäten nicht fehlen. Von festlichen Symphonien über virtuose Konzerte bis hin zu den unterhaltenden Divertimenti und privater Kammermusik reichte der Bogen des Neuen, das aber stets auch auf die Hörerwartung und das ästhetische Urteil der Laien Bedacht nahm. Wie bereits an Mozarts *Pariser Symphonie* gezeigt,²² vermochte der Komponist dieses heterogene Publikum mit seiner Musik anzusprechen, indem er bewusst mit Erwartungsrastern spielte. Dabei modifizierte er das Normative stetig und führte es zu originellen, überraschenden Lösungen, ohne die Grenzen des Bekannten und Vertrauten zu überschreiten. Die so zu immer neuer Individuation geführte Konvention gestattete dem Hörer gleichsam am Kompositionsprozess teilzuhaben.²³ Das Publikum, das bei Mozarts Musik kompositorisch mitspielte, war freilich nicht vom Zufall zusammengeführt, und schon gar nicht war es zeitlos. Adressiert wurden die Kenner und Liebhaber der neuen Musik, die Kundigen und Interessierten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, ohne aber diejenigen zu vernachlässigen, die bloß oberflächlichen Genuss suchten. Dementsprechend beurteilte Mozart den zu erwartenden Erfolg seiner *Pariser Symphonie*: »wem wird sie nicht gefallen? den wenigen gescheiden franzosen die da sind, stehe ich gut dafür daß sie gefällt; den dummen – da sehe ich kein grosses unglück wenn sie ihnen nicht gefällt – ich habe aber doch hoffnung daß die Esel auch etwas darinn finden, daß ihnen gefallen kann.«²⁴ Und in Bezug auf die große Popularität seiner Klavierkonzerte merkte der Virtuose an: »die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die

ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch Kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.«²⁵

Die Öffentlichkeitsbezogenheit des Komponisten, das ständige Kalkulieren des Erwartungshorizonts, bestimmte also maßgebend das Artefakt, welches auf dem Weg der öffentlichen Kritik und des Raisonnements dem ästhetischen Werturteil der interessierten und kundigen Hörer/innen unterlag. So zeigte sich der Reiseschriftsteller Johann Friedrich Schink (1755-1835) anlässlich seines Besuches 1785 beeindruckt vom schillernden Wiener Musikleben und im besonderen von Mozarts Kompositionskunst:

»Das ist ein Leben hier, wie im Lande der Seligen, dem Lande der Musik. Auch Mozart habe ich gehört, groß und original in seinen Compositionen, und ein Meister, wenn er am Klavier sitzt. Sein Konzert auf dem Piano-Forte,²⁶ was war das trefflich! Und seine Phantasien, welche ein Reichthum von Ideen! Welche Mannigfaltigkeit! Welche Abwechslung von leidenschaftlichen Tönen! Man schwimmt unwiderstehlich auf dem Strom seiner Empfindungen mit fort.«²⁷

Wie an Mozart ersichtlich wird, entsprach die Gattung des Konzerts dem Bedürfnis des Publikums nach effektvoller Wirksamkeit in vielerlei Hinsicht. Das Solokonzert ist seiner Natur nach auf Kontrast, Virtuosität und musikalischen Dialog ausgerichtet. Während Musik in kammermusikalischer Besetzung, also Streichquartett, Sonate, Klaviertrio und ähnliches, in erster Linie den Kennern in privaten Zirkeln vorbehalten blieb, sollten die repräsentativen Großformen Symphonie und Solokonzert, entsprechend öffentlichkeitswirksam *al fresco* gearbeitet, den breiten Publikumserfolg garantieren. Diese Erwartung an das Solokonzert betraf zu allererst die Rolle des Solisten. Sein Einsatz wurde mit Spannung und Aufmerksamkeit erwartet, die Zwiesprache mit dem Orchester, die Verteilung dieser beiden die Musik vorantreibenden Kräfte bestimmten Struktur und Charakter des Werkes. Für das zeitgenössische Publikum war das auf Kontrast, Abwechslung und Überraschung basierende Hören die Grundlage musikalischen Verstehens, die dramaturgische Opposition von Soli und Orchester die primäre Rezeptionsinstanz. Neben der souveränen Beherrschung des Handwerks zeichneten Mozarts internationale Erfahrung als konzertierender Virtuose und sein Talent für musikedramatisch wohl durchdachte Effekte verantwortlich für die Wirkung und enorme Popularität speziell seiner Klavierkonzerte.²⁸

Die Dramatik des musikalischen Ablaufes wurde dabei auf vielfältige Weise akzentuiert, die formale Nähe zum Gestus des Musiktheaters ist nicht zu überhören. Als Beispiel sei der als *Romance* bezeichnete zweite Satz des *Klavierkonzertes in d-Moll*, KV 466, herangezogen. Das betont liedhafte Moment dieser Instrumentalromanze entspricht der liedhaften strophischen Romanze als Einlage in einer Oper. Besteht deren Funktion darin, das dramatische Geschehen episodenhaft zu lyrischer Ruhe gelangen zu lassen, so erklärt sich die Position der *Romance* als beruhigender Binnensatz, als Ausgleich und Kontrast zu den dramatisch bewegten Ecksätzen des d-Moll Konzertes. – Eine bewusst musiktheatralische Konzeption zeigt sich auch im

Klavierkonzert in G-Dur, KV 453, komponiert im April 1784. Demnach wird die Nähe zur zwei Jahre zuvor geschriebenen Oper *Die Entführung aus dem Serail* sowohl in melodisch-thematischer Hinsicht wie auch in der Instrumentierung (besonders in der Gestaltung der Holzbläserstimmen) spürbar; der abschließende dritte Variationen-Satz des Konzertes aber gerät regelrecht zur modellhaften Instrumentalfassung eines opera-buffa-Finales! Nimmt schon das eingangs verwendete Variationsthema den Charakter von Papagenos Auftrittslied aus der *Zauberflöte* vorweg, so zitiert die Coda des Satzes aus der Overtüre der *Entführung aus dem Serail*.

Neben diesem Bedürfnis nach dramatischem Ausdruck und der damit verbundenen Entfaltung von Virtuosität – der Komponist selbst charakterisierte zwei seiner Klavierkonzerte (jenes in B-Dur, KV 450 und jenes in D-Dur, KV 451) als Werke, »welche schwitzen machen«²⁹ – steht ein solches nach kontrastreicher Abwechslung bei gleichzeitiger Wahrung proportionaler Bezüge. Dies betraf einerseits die Gegenüberstellung der beiden gegebenen Klangqualitäten und damit die Rollenverteilung innerhalb des musikalischen Gefüges: Die Stimme des Solisten, verstanden als subjektives Ich in seiner Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit, kommuniziert mit dem Kollektiv des Orchesters. Hierin schon ein Spiegelbild konkreter gesellschaftlicher Befindlichkeiten und Entwicklungen, wie man sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts diskutierte, sehen zu wollen, wäre wohl eine Verkürzung des wesentlich komplexeren, keineswegs noch in allen Facetten durchleuchteten soziokulturellen Wandlungsprozesses.³⁰ Auffällige Analogien einer Musik, welche nach individuellen Ausdrucksmöglichkeiten sucht,³¹ und den sie begleitenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen seien aber zumindest angemerkt: So tritt an die Stelle des im barocken Solokonzert starr-hierarchischen Wechselspiels von Orchester-Tutti und Solopart eine abwechslungsreiche Kommunikation annähernd gleichberechtigter Partner. Vergleichbare Entwicklungen lassen sich im gesellschaftlichen Bereich beobachten: Erinnert sei an den zumindest ansatzweisen Versuch, starre gesellschaftliche Schranken zu überwinden; die Wiener Salons der Aristokratie und des Großbürgertums wurden zur Zeit der josephinischen Reformen sozial durchlässiger – nicht zuletzt können dafür Mozarts Briefe als wertvolle historische Quelle und Beleg dienen.

Des weiteren entsprachen dem innermusikalischen Bau der Komposition die Prämissen einer öffentlich eingeforderten Gefühlsästhetik: Die neue Musiksprache sollte in ihrer Neuheit und Originalität Empfindungsreichtum und sinnliche Faszination vermitteln und in ihrer natürlichen Einfachheit und Verstehbarkeit des Sich-Mitteilens – als »le langage du coeur« (Jean-Jacques Rousseau)³² – die neue Öffentlichkeit der Kenner und Liebhaber für sich einnehmen. Konkret bedeutete dies für das zeitgenössische, verständige Musik-Hören die Orientierung an syntaktischen Modellen: die »Sprache des Herzens« orientierte sich an gängigen Sprachmustern. Goethes bekannter Vergleich des Streichquartetts mit einem Gespräch von »vier vernünftigen Leuten [welche] sich untereinander unterhalten, [man] glaubt ihren

Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen«,³³ sei hier stellvertretend genannt.

Musikalisches Verstehen bedeutet also für die Hörer/innen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu allererst ein Hören von klar strukturierten, fassbaren Motiven (gleichsam Wörtern), die sich zu mehreren Perioden, bestehend aus Vorder- und Nachsatz (Sätzen vergleichbar) zusammenfügen. Sie bilden wiederum größere zusammenhängende Form- und Sinneinheiten wie Einleitung, Wiederholung, Variation, Modulation (vergleichbar den Absätzen eines Textes).

Wie aus zeitgenössischen Kompositionslehren eines Heinrich Christoph Koch und eines Joseph Riepel³⁴ hervorgeht, war jedoch den Zeitgenossen ein Mitvollziehen von komplexen motivisch-thematischen Zusammenhängen über einen gesamten Satz hinweg noch weitgehend fremd. Gehört und verstanden wurden kleingliedrige Sinnzusammenhänge. Gefordert war die Geschlossenheit und Symmetrie der Perioden, die allgemein verständliche harmonische Spannung, wie sie sich im Wechsel von Tonika (Grundstufe), Subdominante (IV. Stufe), Dominante (V. Stufe) und schließlich wieder zurück zur Tonika auch für musikalische Laien als erwartbares, in sich logisches Formgefüge (als die obligate Kadenz) mitteilte. Dieser Gliederung von Melodien in Perioden und deren harmonischer Modulation entsprang die Energie der neuen Musik des späten 18. Jahrhunderts. Auch Koch postulierte in seiner Kompositionslehre ein Hören, das erstens Phrasen (also Motive) zu Perioden (Themen), und Perioden wiederum zu größeren Formen (Sätzen) kombiniert. Alle diese Strukturen gehorchten normativen Schemata, auf die sich Abweichungen und Veränderungen beziehen lassen. Mit anderen Worten: Musikalisches Verstehen gründete im Musikalisch-Umgangssprachlichen, im allgemein Verständlichen, angesiedelt im Spannungsfeld von Spannung und Entspannung, von Frage und Antwort, von Konvention und Innovation, von Vertrautem und Ungewohntem.

Das sich mit jedem Werk neu stellende Problem, Bekanntes und Neues zu künstlerisch überzeugenden Lösungen zu führen, gelang Mozart exemplarisch mit dem *Klavierkonzert in Es-Dur*, KV 271. Diese Komposition mit ihrem durchdachten Wechselspiel von Konvention und Innovation wird wohl zu Recht als Mozarts »erstes groß angelegtes Meisterwerk«³⁵ apostrophiert. Der gerade Zwanzigjährige schrieb es für eine französische Pianistin namens *Jeunehomme*, die im Jänner 1777 in Salzburg gastierte.³⁶ Deutlich wie nie zuvor werden in diesem Konzert Solistenrolle und Orchesterpart nach dramaturgischen Gesichtspunkten gestaltet, wobei die gewählte Rollenaufteilung unkonventioneller kaum denkbar ist – so »radikal und einfach wie das Abschlagen des Flaschenhalses, um eine Flasche zu öffnen.«³⁷ Schon die ersten sechs Takte bringen bis dahin Ungehörtes, durchbrechen das normative Schema, die Konvention. Was das zeitgenössische Publikum erwarten durfte, war eine Eröffnung, in der das Thema vom Orchesterensemble vorgestellt wird, ehe in einem zweiten Abschnitt der Auftritt des Solisten erfolgt, der das Themenmaterial aufgreift und weiter führt. Mit diesem Muster aber bricht Mozart radikal: Der Solist schaltet sich überraschend schon zu Beginn ein; bereits im zweiten Takt setzt

das Klavier solistisch ein, um aber nach den ersten sechs Takten während der gesamten Orchestereinleitung zu schweigen! Diese Lösung, gänzlich unerwartet, musste die zeitgenössischen Hörer/innen verblüffen, Überraschungseffekt und Spannungsmoment konnten größer kaum sein. Mit einem Schlag gelang eine intensive Dramatisierung, Ensemble und Solist wurden als gleichberechtigte Partner im Kommunikationsprozess vorgestellt.

Betrachten wir die ersten sieben Takte näher (Notenbeispiel 1). Was für den Hörer unmittelbar fassbar wird, ist die Aufspaltung des Eingangsthemas in Orchester- und Solopart. Einer eröffnenden Orchesterfanfare (Takt 1) antwortet der Solist (Takt 2, 3). Um die Wichtigkeit dieser Einleitung zu betonen, erfolgt die eindringliche Wiederholung dieser Phrase (Takt 4-7). Welchen Charakter oder Gestus aber haben die beiden Teile der Phrase? Der einleitende Orchesterpart wirkt formell, konventionell, würdevoll, vielleicht etwas pathetisch, steif. Die Antwort des Solisten aber ist von kantabler Leichtigkeit, melodiosen Charme und Esprit. Es sind dies Eindrücke, die sich den Hörer/innen mitteilen, ohne dass diese über genauere Kenntnis der Tonsprache verfügen müssten.

Über diese Ausdrucks- und Konnotationsfunktion (die Musik klingt ›schön‹, ›beruhigend‹, ›feierlich‹, etc.) hinaus erschließen sich aber für Kenner noch weitere Ebenen. Denn die von Mozart verwendete Phrase kann noch mehr bedeuten. Sie macht den Kontrast von damals als antiquiert empfundener und moderner Tonsprache deutlich, aus soziokultureller Perspektive die Differenz zwischen dem hierarchisch feudalen Ancien régime und modernem, aufgeklärtem Denken und Fühlen. Demnach symbolisiert der erste Orchestereinsatz – ein grundständiger Es-Dur-Dreiklang (Oktav-Terz-Quintsprung), scheinbar ohne nennenswerte Originalität und melodischen Esprit – den Gestus stilisierter barocker Feier- und Repräsentationsmusik. Ein Eindruck, der durch die Verwendung von Hörnern und Oboen noch verfestigt wird. Dem setzt die antwortende Klavierphrase das Ideal einer bewegtsanglichen, allgemein verständlichen, individuellen Empfindungssprache entgegen. Werden diese beiden Phrasen auch als Kontrast gehört, so bilden sie doch die beiden Teile eines Gegensatzpaares. So stellt die hier untersuchte Anfangsphase das Modell einer vollkommenen Ausgewogenheit der Periodengliederung dar. Auf der Ebene der Melodieführung entspricht die Antwort am Klavier exakt der Umkehrung (Spiegelung) der zuvor erklingenden Orchesterfanfare: Die Orchesterstimmen fallen um eine Oktave und steigen dann eine Quint (Takt 1), worauf die Klavierphrase umgekehrt um eine Oktave steigt und dann eine Quint fällt (Takt 2,3).

Überraschend und unkonventionell gestaltet sich auch der nächste mit Spannung erwartete Einsatz des Solisten. (Notenbeispiel 2) Nach einer längeren Orchestereinleitung gänzlich ohne Mitwirkung des Pianisten betritt dieser gleichsam wie nebenbei durch die Hintertür wieder die musikalische Bühne! Mit einem *piano* gespielten unspektakulären Triller (Takt 56) greift der Solist unvermittelt in die Diskussion ein, indem er inmitten einer neuen Orchesterphrase diese plötzlich koloristisch umspielt, um aber unmittelbar darauf das Kommando zu übernehmen, den

Konzert in Es
(„Jeunehomme - Konzert“)
KV 271

Datiert (Salzburg), Januar 1777

Allegro

Oboe I, II *a2*
Corno I, II in *a2*
Mib/Es *f*

Pianoforte
unisono
f

Violino I *f*
Violino II *f*
Viola *f*
Violoncello e *f*
Basso¹⁾

7

tasto solo
p *f*

¹⁾ Fagott ad lib.; vgl. Vorwort.

© 1976 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Notenbeispiel 1:
Wolfgang Amadeus Mozart, Klavierkonzert Es-Dur, KV 271, »Jeunehomme« (Takte 1-12)⁶³

54

54

55

56

57

58

59

59

60

61

62

63

64

Notenbeispiel 2:
 Wolfgang Amadeus Mozart, *Klavierkonzert Es-Dur*, KV 271, »Jeunehomme« (Takte 54-64)⁶⁴

musikalischen Gedanken aufzugreifen und weiter zu entwickeln (Takt 54-62), bis sich dies als rhythmische und melodische Variante der Einleitungstakte herausstellt.

In dieses wohldurchdachte Spiel von Proportion und Entsprechung fügt sich auch die rhythmische Struktur des Werks: Die eröffnende Orchesterphrase (Takt 1) ist zweiteilig (*alla breve*) zu denken, während der Pianist deutlich untergliedert im 4/4-Takt phrasiert (Takt 2,3). Ab Takt 7 verbinden sich dann beide Varianten zu einer pulsierenden Einheit und verleihen so dem weiteren Verlauf den entscheidenden Impuls.

Die hier bloß angedeuteten Verflechtungen bestimmen sowohl hinsichtlich melodisch-thematischer als auch rhythmischer Gliederung die Struktur des gesamten Satzes und zeichnen für ein musikalisches Sinngefüge verantwortlich, das aus dem kreativen Mit- und Gegeneinander von vertraut Traditionellem und innovativ Neuem seine musikalische Substanz gewinnt. Ein geistreiches und beziehungsvolles Spiel mit Tönen, bei welchem »kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.«³⁸

»Ich war kein Mensch mehr...«.

Walzer als Ausdruck einer ›Aera mobilitatis‹

»Es ist hier so Mode, (...) daß jedes Paar, das zusammen gehört, beim Deutschen zusammenbleibt, und mein Chapeau [ihr Partner] walzt schlecht, und dankt mirs, wenn ich ihm die Arbeit erlasse. (...) Nun gings, und wir ergötzten uns eine Weile an manchfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich! Und da wir nun gar ans Walzen kamen, und wie die Sphären umeinander herumrollten, gings freilich anfangs, weils die wenigsten können, ein bisschen bunt durcheinander. Wir waren klug und ließen sie austoben, und wie die Ungeschicktesten den Plan geräumt hatten, fielen wir ein und hielten mit noch einem Paare, mit Audran und seiner Tänzerin, wacker aus. Nie ist mirs so leicht vom Flecke gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das lebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wether, daß alles ringsum her verging und – Wilhelm, um ehrlich zu sein, tat ich aber doch den Schwur, daß ein Mädchen, daß ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem anderen walzen sollte als mit mir, und wenn ich drüber zugrunde gehen müßte, du verstehst mich.«³⁹

Die hier beschriebene Tanzszene eines ›Balls auf dem Lande‹ findet sich im 1774 erstmals erschienenen Roman *Die Leiden des jungen Werther* von Johann Wolfgang Goethe. Die in Briefform verfasste Erzählung bescherte dem jungen Autor schlagartig Erfolg, denn Goethe traf mit seiner Schilderung der Gefühls- und Empfindungswelt des jungen Werther den Zeitgeist einer sich eben formierenden bürgerlichen Öffentlichkeit. Welche emotionalen und gesellschaftlich-kulturellen Wirkungen das Buch gleich nach seinem Erscheinen auslöste, ist bekannt. Zeitlich festgelegt zwischen Mai 1771 und Dezember 1772 dokumentieren die fiktiven Briefe jene auch als ›Sturm und Drang‹ bezeichnete Um- und Aufbruchzeit bürgerlicher Selbstfindung und Selbstdarstellung, in deren Verlauf es zu einem veränderten »System der organischen und mentalen Dispositionen und der unbewussten Denk-

Wahrnehmungs- und Handlungsschemata« kam.⁴⁰ Auf die Musikgeschichte bezogen, kann die Mitte des 18. Jahrhunderts auch als *Aera mobilitatis*, als »Epoche der Beweglichkeit«, angesprochen werden.⁴¹ Neue Begriffe wie ›Öffentlichkeit‹ und ›Verständlichkeit‹, besonders auch ›Individualität‹ und ein damit verbundenes intensives Körpergefühl (welches Beweglichkeit verlangte!) weisen auf einen allgemeinen Paradigmenwechsel hin.

Im zitierten Brief Werthers, datiert mit 16. Juni 1771, lassen sich die genannten soziokulturellen Veränderungen ablesen. Zuerst sei auf den gesellschafts- und musikgeschichtlichen Aspekt verwiesen: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt der ›Deutsche‹ (als behäbiger, rustikaler Vorläufer des Walzers) als Tanz, der in »Mode ist«, wie Werther schreibt. Noch aber hat sich diese beliebte Tanzart den Weg in die bürgerliche Gesellschaft nicht gebahnt, im urbanen Tanzsaal noch verpönt, weicht man ›aufs Land‹ aus. Dort versucht man sich, vielfach noch ungeübt, im neuartigen Tanz, denn es »ging freilich anfangs, weils die wenigsten können, ein bisschen bunt durcheinander«. Was Werther hier anspricht, ist eine völlig neue Qualität der Kommunikation und – daraus resultierend – eine grundlegende Veränderung von Verhaltensnormen. Dies wieder brachte den Walzer unweigerlich in Opposition zu den etablierten Gesellschaftstänzen, im besonderen dem Menuett und dem Kontertanz (auch als ›Englischer‹ bezeichnet). Das Menuett entsprach in geradezu idealtypischer Weise den höfisch-aristokratischen Verhaltens- und Umgangsformen. Gekennzeichnet durch ritualisierte Kommunikationsmuster, Distanziertheit und Stilisierung der Körpersprache sowie die hierarchische Unterordnung der Frauen unter die Männer, durch ein komplexes Regelwerk streng schematisiert, spiegelt das Menuett das Selbstverständnis der höfischen Gesellschaft des absolutistischen Ancien régime.⁴² Die ›englischen‹ Kontertänze bringen nun sowohl hinsichtlich ihrer soziokulturellen Herkunft als auch im musikalischen Bereich eine merkbare Dynamisierung. Ursprünglich als *country-dances* in England beheimatet, erfährt der beschwingte Tanz im 2/4-Takt allmählich seine Integration und Anpassung an die elisabethanische und französische Verhaltenskultur.

Gesellschaftliches und kulturelles Gefälle, das in den Tanzformen Menuett, Kontertanz und Deutscher zum Ausdruck kommt, findet in Mozarts Oper *Don Giovanni* eine künstlerisch schlüssige Umsetzung. In dramaturgisch wie musikalisch unnachahmlicher Weise gelingt es dem Komponisten in der berühmten Ballszene zu Ende des ersten Aktes, ständische Hierarchisierung und soziale Differenzierung zugleich sicht- und hörbar zu machen. Analog zu Werthers ›Ball auf dem Lande‹ tanzt man Menuett, Kontertanz und Deutschen. Die von Mozart dafür bestimmten Paare machen die soziokulturellen Bezüge deutlich: Die Aristokraten Don Ottavio und Donna Anna tanzen zum Klang des höfischen Menuetts. Don Giovanni fordert ›la contadina‹ Zerlina zum Kontertanz. Deren Bräutigam, der Bauer Masetto, und Don Giovanni Diener Leporello versuchen sich einstweilen zu einer einfachen Schleifermelodie im Deutsch-Tanzen. Was Mozart hier gelingt, ist die Übertragung genau beobachteter soziokultureller Phänomene auf die Ebene des

Musiktheaters. Indem die Kombination der Tanzpaare auf jene soziale Durchlässigkeit verweist, der musikalisch die nahezu als avantgardistisch zu bezeichnende polymetrische Kombination der drei synchron verlaufenden Tänze entspricht,⁴³ kommt der Szene Code-Charakter zu, die gesellschaftliche Umbruchs- und Aufbruchsstimmung einer *Aera mobilitatis* thematisierend.⁴⁴

Der Walzer und seine Vorläufer (der Deutsche und der Ländler) werden als kulturpolitische Manifestation einer modernen bürgerlich-liberalen Weltanschauung verstanden, gleichsam als Gegenentwurf zu aristokratischen Verhaltens- und Denkmustern, die im Menuett einen gültigen musikalischen Code gefunden hatten. Zeitgenössische Kommentare belegen die anfängliche Ausgrenzung und Stigmatisierung: Das ländlich-deftige Walzen wurde als nicht gesellschaftsfähig, vulgär und die Sitten gefährdend erachtet. So etwa verurteilte Charles Burney in der *Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Art, Sciences and Literature* noch Anfang des 19. Jahrhunderts den Walzer als »fiend of German birth, destitute of grace, delicacy and propriety, a disgusting practice« und bemerkt: »I could not help reflecting how uneasy an English mother would be to see her daughter so familiarly treated, and still more witness the obliging manner in which the freedom is returned by the female.«⁴⁵ In ähnlicher Weise äußerte sich auch Ernst Moritz Arndt 1798, wenn er im Walzertanz eine Verletzung moralisch-sittlicher Verhaltenskodices sah:

»Die Tänzer fassten das lange Kleid der Tänzerinnen, damit es nicht schleppte und zertreten ward, weit hinauf, klemmten sie in dieser Verhüllung, die beyde Körper unter Eine Decke brachte, so dicht als möglich gegen sich, und so ging das Gedrehe in den unanständigsten Stellungen fort; die haltende Hand lag hart auf den Brüsten und macht mit jeder Bewegung kleine lüsterne Eindrücke; die Mädchen waren dabey wie Tolle und Hinsinkende anzusehen. Bey den Umwälzungen an der abgewandten Lichtseite gab es dabey keckere Eingriffe und Küsse. Ländlich sittlich; so schlimm ist es nicht, wie es aussieht, ruft man: ich aber begreife nun sehr wohl, warum man hie und da im Schwaben, und Schweizerlande den Walzer verboten hat.«⁴⁶

Die hier angesprochene Verletzung sozialer Verhaltensmuster und Hierarchien, die Infragestellung eines strengen Moral- und Sittenkodex erklärt sich in erster Linie aus dem durch das Walzen hervorgerufenen neuen Körpergefühl. Die intensive körperlich-sinnliche Erfahrung wieder begünstigte und reflektierte den neuen Individualismus der Epoche. Werthers Eindrücke spiegeln es deutlich: Beim Walzen »rollen die Sphären umeinander herum«, der neue Tanz erzeugt einen tranceähnlichen Zustand, man meint »kein Mensch mehr zu sein«. Im Gefühl von Schwerelosigkeit »fliegt man herum wie Wetter, daß alles ringsherum verging«, die Sinnlichkeit des Walzens und das Empfinden für Liebe werden eins, denn »ein Mädchen, das ich liebte (...) sollte mir nie mit einem anderen walzen als mit mir, und wenn ich drüber zugrunde gehen müsste.« – Im Walzertanzen werden Werther und Lotte ein individualisiertes Paar. Anders als etwa beim repräsentativen Menuett befinden sich die Tanzenden nicht mehr im kommunikativ-überschaubaren Prozess mit den Zuschauern, sondern richten ihre gesamte Energie einzig auf den Partner, um auf sich selbst bezogen und losgelöst – befreit von choreographischen und formalisierten

Bindungen zu den Mittanzenden und Außenstehenden – zu sinnlicher Intensität zu gelangen. Das beschleunigte Drehen, die Geschwindigkeit, macht den Walzer zum »Sphärentanz«, in dem das Ich im Du sich sucht und findet – eine Intensivierung von Selbstreflexion, Selbstfindung, Privatheit und Intimität bis hin zur rauschhaften Selbstvergessenheit, bei der »Mädchen wie Tolle und Hinsinkende anzusehen« sind.

Der Walzer als »Sphärentanz« verweist aber auch auf ein neues dynamisiertes Raum- und Zeiterleben. Werthers Assoziation mit den »Sphären [die] umeinander herumrollen« entspricht der Gefühlswelt des Sturm und Drang, einer modernen, in Bewegung geratenen, nicht mehr länger statischen Weltsicht, auf der Suche nach neuen Harmonien – Paare, durch Geschwindigkeit und engen Körperkontakt zu einer Einheit verschmolzen, drehen sich um die eigene Achse und bewegen sich wie Planeten am Firmament um ein Zentrum – Walzer als Metapher für modernes Zeit- und Raum-Erleben. Mit der Etablierung des bürgerlichen Kulturverständnisses verlor der Walzer im 19. Jahrhundert zusehends seinen *subversiven* Charakter, um schließlich zum Inbegriff *repräsentativer* Unterhaltungskultur zu werden. Am Beispiel der von der Familie Strauß betriebenen Selbstinszenierung und Vermarktung seien die kulturpolitischen und wirtschaftlichen Aspekte des »Wiener Walzers« kurz dargestellt.

Walzer komponieren bedeutete in erster Linie den Bedürfnissen und Wünschen der Tanzenden zu entsprechen, mithin versteht sich Walzermusik primär als funktionsgebundene Gebrauchsmusik. Als von aktuellen Moden stark beeinflusste Kunstform war der Walzer ein bestimmender Faktor im Gesellschaftsleben des 19. Jahrhunderts. Die bald unüberschaubare Menge an Walzerkompositionen bedeutete aber auch verschärfte Konkurrenz: Wer im Geschäft bleiben wollte, musste ständig Neues, Originelles produzieren. Erfolgreich sein hieß effiziente Strategien auszuarbeiten, um möglichst rasch und flexibel auf Bedürfnisse und Wünsche zu reagieren. Nachfrage und Angebot bestimmten sich wechselseitig und stiegen stetig. Doch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mangelte es noch an der entsprechenden Infrastruktur, die künstlerische wie organisatorische Ausrichtung von Tanzveranstaltungen lag zumeist in einer Hand. Ein Veranstalter kümmerte sich um geeignete Lokalitäten wie um den musikalischen Ablauf und die dramaturgische Gestaltung des Abends, um das Engagement der Mitwirkenden, um zusätzliche Showeinlagen und vor allem um wirksame Public Relations. Mit Zeitungsannoncen und Plakaten wurde um Aufmerksamkeit geworben. So kündigte Johann Strauß Sohn eine seiner spektakulären Veranstaltungen folgendermaßen an:

»Heute Montag, den 9. September 1850 findet auf Veranstaltung des Johann Strauß im Universum ein großes Spektakelfest mit Ball und großer teilweise beweglicher Illumination unter dem Titel »Der Kirchtage in den vier Elementen« statt. Hierbei besonders bemerkenswerth: Die Luftreise zu Pferd à la Paris. Der Luftschiffer ein Jokey, der Ballon eigens hierzu neu verfertigt. (...) Ferner werden bei diesem Feste 3 Musik-Chöre (...) mitwirken. (...) Vor Beginn des Concertständchens (...) findet die Luftreise zu Pferd des Jokey statt, zu welcher der Unterzeichnete eigens einen Marsch, betitelt: Luftreisemarsch neu komponirt hat.«⁴⁷

Spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts blühte das Geschäft mit dem Walzer, immer neue Absatzmärkte wurden erobert. In optisch opulenter Aufmachung wurden Arrangements in den unterschiedlichsten Besetzungen (besonders für den häuslichen Gebrauch) angeboten, jede Komposition erhielt einen zum Anlass passenden Titel, durch entsprechende Widmungen versprach man sich gesellschaftliche und finanzielle Vorteile. So ließe sich an den Widmungen und Walzertiteln von Strauß Vater und Sohn unschwer eine Wiener Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts erstellen, etwa an Kompositionen anlässlich der Stadterweiterung: *Demolirer-Polka* op.269; *Neu Wien* op.342; *Freuet euch des Lebens* op.340, komponiert zur Eröffnung des Musikvereinsgebäudes 1870; *Groß-Wien* op.440; *Rathausball-Tänze* op.438. Die persönlichen Zueignungen wiederum lesen sich wie das ›Who's Who‹ des Wiener Adels und Großbürgertums von Kaiser Franz Joseph, Kronprinz Rudolf über die Fürstin Pauline Metternich bis hin zu Eduard Hanslick oder Johannes Brahms.

Das perfekte Marketing der ›Firma Strauß‹⁴⁸ sei abschließend an der Entstehung des Walzers *Seid umschlungen Millionen* op.443 illustriert.⁴⁹ (Abbildung 1) Strauß schloss in den späten achtziger Jahren einen Drei-Jahres-Vertrag mit dem Berliner Verleger Fritz Simrock, denn wie der Komponist Richard Heuberger urteilte, »erscheint jetzt eben alles, was halbwegs ›geht‹, bei Simrock: Brahms, Bruch, Strauß.«⁵⁰ Den erfolgversprechendsten Anlass, mit einer neuen Komposition an die Öffentlichkeit zu treten, bot die *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, die von Mai bis Oktober 1892 in Wien geplant war. Simrock, auf reißenden Absatz hoffend, ließ bereits im Februar 1892 an zahlreiche österreichische Firmen ein Prospekt versenden, in dem neben anderen Kompositionen der Walzer *Seid umschlungen Millionen* angekündigt wurde. Massiv drängte der Verleger nun auf rasche Realisierung des Walzers:

»Denken Sie jetzt nur an den Walzer ›Seid umschlungen!‹ Der muß bei der Eröffnung der Ausstellung fertig sein, so daß das Publikum ihn in der Ausstellung kaufen kann (...) also blamieren Sie mich nicht!! – und verderben Sie uns das Geschäft nicht! Der Walzer muß gut und flott und famos sein (wie noch keiner) und lustig! – und er muß am 1. Mai in der Ausstellung zu haben sein! (...) Um Gottes Willen: machen Sie in lustigster Laune den Walzer! Und der Teufel soll Jeden holen der Sie stört.«⁵¹

Tatsächlich erfolgte die Uraufführung des Johannes Brahms gewidmeten Walzers am 27. Mai 1892 unter Leitung des Komponisten. Simrock, nun beruhigt und zufrieden, dachte sogleich an die optimale Vermarktung: »Mir aber schicken Sie ja recht bald Partitur (und zwar von Ihnen selbst recht genau revidirt und corrigirt!) und die Orchesterstimmen. (...) Daß Sie das Arrangement für Clavier selbst machen, ist sehr wichtig – ein Anderer kann es niemals so in Ihrem Sinne machen.«⁵² Trotz des großen Publikumserfolgs verlief der Verkauf für Strauß enttäuschend. Anfang Mai überwies Simrock lediglich 3.000 Gulden, für einen Strauß-Walzer ein bescheidener Ertrag. Anfang Juni waren erst 6.000 Exemplare des Millionen-Walzers verkauft, für Strauß, der wesentlich mehr erwartet hatte, unverständlich: »Ich war

Johannes Brahms

gewidmet

seinem Sohne *Johann Strauß*

Seid umschlungen Millionen

Walzer
für die Internationale
Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien

componirt
von

JOHANN STRAUSS

op. 443

für großes Orchester
für kleines Orchester
für deutsche u. oesterreichische
Militär-Musiken

für Clavier solo
für Clavier zu 4 Händen
für Clavier u. Violine
für Clavier u. Flöte

Verlag und Eigenthum für alle Länder

von
N. Simrock in Berlin.

Abbildung 1:

Erstdruck zum Walzer »Seid umschlungen Millionen« op.443 (Johann Strauß. Unter Donner und Blitz. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1999, 162)

erschreckt über Ihre [Simrocks] Mitteilung, daß Sie erst 6000 Exemplare vom Millionenwalzer verkauft haben. Sie müssten wenigstens 36000 Exemplare abgesetzt haben ... Guter Simrock – das geht nicht mit richtigen Dingen zu. Daran trägt etwas Schuld. 6000 Exemplare bedeuten gar nichts ... Alle Verleger haben durch mich verdient.«⁵³

Musik wider den »Komfort als Weltanschauung«.
Die Expressionslogik der ›Atonalität

»Das Wiener öffentliche Urteil trifft seine Auswahl mit bemerkenswerter Sicherheit. (...) Nirgendwo gibt es in Wien größeren Enthusiasmus als hier [auf dem Gebiet der musikalischen Reproduktion und der Schauspielkunst]; und vielleicht ist er nirgendwo echter. Den reproduktiven Künsten gegenüber fühlen die Wiener sich im Urteil weit sicherer als den produktiven. Darbietungen jener Art werden innerlich aufs lebendigste miterlebt. (...) Nach und nach vollzog sich auf diesem Gebiet eine bedeutende Verfeinerung des Urteils. (...) Die ganze künstlerische Sinnesfreudigkeit der Wiener und ihre eigene natürlich-reiche Veranlagung kamen hierbei ins Spiel. So haben sie es sich verdient, daß sie in den Philharmonikern das vielleicht klangschönste Orchester der Welt bekommen haben und daß ihre Hofoper und ihr Burgtheater (...) an szenischer Kunst und an Qualität der Einzelleistungen nach wie vor in erster Linie stehen.«⁵⁴

Diesem Befund, den der bürgerlich-konservative Publizist Franz Servaes kurz nach 1900 formulierte, konnte eine kulturkritische Gruppe junger Künstler nur wenig abgewinnen. Mit scharfen Worten wandte sie sich gegen einen solchen Konservativismus:

»Das Wiener Theaterpublikum gehört zu dem gefürchtetsten der Welt, nicht wegen seiner kritischen Schulung, sondern wegen seiner Blasiertheit, wegen der anspruchsvollen Lässigkeit, mit der es dasitzt und unterhalten sein will, ohne seinerseits hierzu mit der allermindesten Anstrengung beizutragen. Man sitzt im Theater wie im Kaffeehaus. Hier will man nicht lesen, sondern nur ›blättern‹, dort will man nicht nachdenken, sondern nur ›amüsiert sein‹. Man ist nämlich ungeheuer ›nervös‹ und verträgt daher nur leichte, prickelnde, pikante, rasch verdauliche Kost. Nur nichts Ernstes und Schweres; Barmherzigkeit, meine Herren Dichter! Nur keine großen Gedanken!«⁵⁵

Diese vom Wiener Literaten Edmund Wenggraf polemisch formulierte Kritik am saturierten Bildungsbürger des Fin de siècle, an dessen Borniertheit, kultureller Oberflächlichkeit und Genusssucht (»Nur keine großen Gedanken!«), entsprach einer grundlegenden Gesellschafts- und Kulturkritik, wie sie von einem schillernden Wiener Modernisten-Zirkel wortgewaltig verfochten wurde. Das später unter dem Begriff ›Wiener Moderne‹ zusammengefasste Phänomen einer Bewegung mit dem Ziel, das Geistes- und Kulturleben grundlegend zu erneuern, umfasste ein kaum überschaubares Feld von Künstlern und Intellektuellen. In ihrem Naturell so grundverschiedene Künstler wie Loos, Kokoschka, Altenberg, Schiele oder Kraus einte jedoch eine allumfassende Kritik am etablierten Kunstbetrieb und an den gewohnten Lebensformen. So formulierte Arnold Schönberg in seiner 1911 erschienenen *Harmonielehre*:

»Unsere Zeit sucht vieles. Gefunden aber hat sie vor allem etwas: den Komfort. Der drängt sich in seiner ganzen Breite sogar in die Welt der Ideen und macht es uns so bequem, wie wir es nie haben dürften. Man versteht es heute besser denn je, sich das Leben angenehm zu machen. Man löst Probleme, um eine Unannehmlichkeit aus dem Wege zu räumen. (...) Der Komfort als Weltanschauung! Möglichst wenig Bewegung, keine Erschütterung. Die den Komfort so lieben, werden nie dort suchen, wo nicht bestimmt etwas zu finden ist.«⁵⁶

Verlangte die etablierte Gesellschaft nach bequemer Unterhaltung und erbaulichem Kunstkonsum, suchten ›die Modernen‹ nach alternativen, unangepassten künstlerischen Ausdrucksmitteln. Kunst als konkrete Gesellschaftskritik sollte einem neuen Lebensbewusstsein entsprechen, verstanden als Aufbruch zu Wahrhaftigkeit, Wesentlichkeit und Ungebundenheit durch die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen. Diese Gesamtbewegung findet in der Kunstform des Expressionismus ihre deutlichste Ausprägung. Im Expressionismus galt es, Wahrheit, Freiheit und Unmittelbarkeit zu gewinnen aus den Kräften des Un- und Unterbewussten, schöpferisch Triebhaften, Intuitiven, Traumhaften. Durch den Glauben an die seelische Wahrhaftigkeit und das ›Triebleben‹ sollte der schöpferische Geist und die frei waltende kreative Phantasie Erneuerung erfahren. Von der Theorie in die Kunstpraxis übertragen, bedeutete dies den Weg vom gegenständlichen Abbilden hin zur abstrakten Imagination, im Bereich des Klanglichen von der Tonalität hin zu neuen, nicht vertrauten Musik-Sprachen. Somit verwandelte sich die Sprache der Musik fundamental, sie änderte sich mit den Inhalten, von denen sie sprach. Der Wandel betraf nun ursächlich das Verstehen, den Sinn von Musik. Das traditionelle präkompositorisch-sinnstiftende Normensystem – die auf dem funktionsharmonischen System beruhende Tonalität und mit ihr die Polarität von Konsonanz und Dissonanz – verlor seine alleinige Gültigkeit. Die Orientierungshilfen und vertrauten ›Wegweiser‹, welche das Verstehen garantierten oder zumindest erleichterten, fielen nun weitgehend weg: Tonika-Bezug, Leittonspannung, Kadenz-Modelle, Konsonanz-Dissonanz-Hierarchie, Tonartencharakteristik, Modulationsschemata. An ihrer Stelle definierte und entschied der Komponist den Kompositionsakt direkt und jeweils neu. Melodisches und harmonisches Material wurden ohne vorgeschaltete normierte Regelung dem kreativen, schöpferischen Geist, der künstlerischen Phantasie und Intuition unmittelbar überantwortet. Diesem expressionistischen Denken und Fühlen gänzlich verpflichtet, merkte Schönberg in seiner *Harmonielehre* an:

»Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewussten Logik in der harmonischen Konstruktion.«⁵⁷

Neben dem intuitiven »Vertrauen auf das Formgefühl«, dem »Tumel des Komponierens«, brachte Schönberg aber auch jene »unerbittliche Logik« zur Sprache, die – das normierte System ersetzend – den kompositorischen Ordnungs- und Gestaltungswillen des Komponisten meint. Diese ›Expressionslogik‹⁵⁸ besagt, dass auch atonale Musik aus durchdachten Sinngefügen besteht, welche zueinander in

III

Mäßige Viertel

poco riten. - - - - -

1. 2. 3. große Flöte

1. Oboe

Englisch Horn

3. Klarinette in Es

1. Klarinette in B

Baßklarinetten in B

1. Fagott

Kontrafagott

1. 2. Horn in F

3. 4.

1. Trompete in F (m.D.)

2. Posaune

4.

Baßtuba

Pauken

Tamtam

Harfe

Klavier (auch Celesta)

Harmonium

GESANG

Über die Grenzen des Allblick test du sin - - - - - nend hin - aus;

I. Geigen

II. Geigen

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

N.B. In den ersten 7 Takten alle Instrumente durchaus *pp* und ohne jeden Ausdruck (Phrasierung)!

UB 31 119

Notenbeispiel 3:

Alban Berg, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg op. 4/3* (Takte 1-8)⁶⁵

19 20 21 22 23 24 25

Tamt. *(sempre ppp)* ausklingen lassen

Cel. *(sempre p)*

GESANG *pp* Ü - ber die Gren - zen des All blickst du noch sin - - - - - nend hin - aus - - - - - ! *(ppp)*

19 20 21 22 23 24 25

I. Gg. get. *pp*

II. Gg. get. *pp*

Br. get. *arco pp*

Vlc. get. *arco pp*

Kh.

Beziehung treten, sich aber eben nicht mehr mitteilen über und durch traditionell-tonale Normsysteme, sondern unmittelbar abbildlich wirken als Ausdruck, als sprechende Gesten, Figuren, als musikalische Vokabeln. Musikalische Form, musikalischer Ausdruck und musikalischer Sinn gehen nahtlos ineinander über und bedingen gleichermaßen die unmittelbare Wirkung.

Modellhaft zeigt sich dieses expressionistische Denken und Komponieren etwa in Alban Bergs *Fünf Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op.4. Entstanden 1912 als atonale Komposition von höchstem Expressionsgrad, bedeutet allein schon die Wahl des Textautors eine unmissverständliche Absage an gesellschaftliche Konvention. – Als »Narr von Wien« und *Enfant terrible* immer wieder Ziel bürgerlichen Spotts, galt der Lebenskünstler und Exzentriker Altenberg (recte Richard Engländer) als Inbegriff der modernen Wiener Kaffeehaus-Literatur. Ganz im Sinne der neuen Ausdruckskunst machte Altenberg in knapper essayistischer Form die menschliche Seele, das Unbewusste, das schöpferisch Triebhafte zum Thema seines »Telegrammstils der Seele«. ⁵⁹ Gesellschaftskritik, der radikale Bruch mit Gewohntem und das Bekenntnis zu schrankenlosem Subjektivismus leiteten seine Kunstauffassung: »Die Kunst ist Individualismus, und der Individualismus ist eine zerstörende, zersetzende Kraft. Darin liegt seine ungeheure Bedeutung. Denn was er zu zerstören, zu zersetzen sucht, ist die armselige Eintönigkeit des Typus, die Sklaverei der Gewohnheit, die Tyrannei der Sitte und die Erniedrigung der Menschen auf die Stufe ›Maschine.‹« ⁶⁰ Im dritten der von Berg vertonten Lieder wird diese Innenschau, dieses traumhaft In-Sich-Selbst-Versunkensein, angesprochen. Die vertonten Verse lauten:

»Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus;/ hattest nie Sorge um Hof und Haus!/ Leben und Traum vom Leben - / plötzlich ist alles aus.../ Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend hinaus!«

Berg gelingt es, den Expressionsgehalt der Lyrik in Musik zu transferieren. Der kompositorische Prozess wird einerseits vom intuitiven Nachempfinden des Atmosphärischen bestimmt, gleichzeitig aber auch von expressionslogischem Formdenken. Das nur 25 Takte kurze Stück eröffnet eine zwölftönige stehende Klangfläche, deren statischer und undefinierbarer Klangcharakter in seiner atmosphärischen Wirkung als musikalische Entsprechung für die grenzenlose Weite und Unergründlichkeit des Alls gelten kann (Notenbeispiel 3; Takt 1-6). Zugleich steht die kosmische Weite und deren klangliche Imagination auch für das weite Land der Seele, der Phantasie. »Über diese Grenzen hinaus« erhebt sich nun deutlich abgesetzt die Singstimme als individueller Ausdruck des Ichs in seiner seelischen Befindlichkeit. (Takt 1-8) In mäßigen Vierteln fließt die melodische Linie, analog zur Statik des ihr unterlegten flächigen Orchesterklangs, bis bei Takt 6 und 7 eine weit ausschwingende Kantilene die im Text mit »sinnend« verdeutlichte seelische Regung unterstreicht. Nun weicht die Statik des Beginns einer Belebung und aufkommenden Unruhe (ab Takt 8). Das unerwartete Hereinbrechen von Realem, die Gefährdung der sicheren Existenz (»hattest nie Sorge um Hof und Haus!«) findet konkrete Expression in der

Verwendung wechselnder Instrumentengruppen (Klarinetten, Oboen, Flöten, Hörner) und rhythmischer Akzentuierung (1/8-Triolen der Singstimme in Takt 9 und 10; 1/16-Triolen der Hörner ab Takt 12 und im Harmonium in den Takten 14 und 15). Der Einsatz der Pauke (ab Takt 11) und das Pizzicato der Celli und Bässe (ab Takt 13) steigern die dramatische Intensität weiter bis hin zu Takt 14 und 15, wenn durch eine vertraut-tonale und scheinbar harmonische Wendung (als Vokabel für das Vergangene, Vermisste und zugleich Gewohnt-Vertraute) die unerfüllte Sehnsucht nach dem »Traum vom Leben« besungen wird.⁶¹ – Doch »plötzlich ist alles aus...« – und dies nicht nur in textlicher Hinsicht. Die Musik verstummt, die Stimme flüstert ›tonlos‹ (Takte 16 und 17). Jetzt werden nochmals die Anfangsverse zitiert, wiederum lässt Berg das ›All‹ des Tonmaterials erklingen, jetzt aber füllen die vielfach unterteilten Streicher allmählich ansteigend den zwölftönigen Raum aus (Takte 19-25). Im abschließenden Takt intoniert die Stimme den letzten Ton im technischen Grenzbereich, das *c*^m – im dreifachen *piano* gehaucht – meint die kaum mehr zu vernehmende Stimme der Seele, des menschlichen Geistes, denn ihre Phantasie reicht selbst über diese Grenzen hinaus...

Komponiertes Leben – allerdings eines intuitiven Seelenlebens, welches im kompositorischen Gebilde seinen Ausdruck findet. Musik als Kommunikationsform erlangt damit völlig neue und ungewohnte Qualitäten. Das Erwartungshören im Sinne traditioneller Normerfüllung erfährt eine radikale Absage. An dessen Stelle muss ein Sich-Einlassen auf spontanes und intuitives Empfindungs-Hören treten. In welchem Maße die kompromisslose Konfrontation mit Neuem, Ungewohntem oder gar Tabuisiertem die Normen traditionellen Kultur- und Musikverständnisses durchbrach, verdeutlicht die brüsk ablehnende Haltung des damaligen Wiener Publikums. Wie zeitgenössische Pressestimmen anmerkten, hatte die Uraufführung von zwei der Orchesterlieder Bergs »auch den bisher Besonnenen die Fassung geraubt.«⁶² Musik wird hier zum Gradmesser für Toleranz, Offenheit und Problembewusstsein – somit zum Spiegel gesellschaftlicher Befindlichkeit.

Anmerkungen

- ¹ Mathias Spahlinger an Reinhard Oehlschlägel, Herbst 1980, in: Helga de la Motte-Huber, Hg., *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, Laaber 2000, 46.
- ² Dietmar Strauß, Hg., Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1. Teil Historisch-kritische Ausgabe, Mainz u. a. (Leipzig 1854), 1990, 75.
- ³ Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley u. a. 1990; ders., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley u. a. 1995.
- ⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, München 1995, 142 f.
- ⁵ Ebd. 117 ff.
- ⁶ Ebd. 21 ff.
- ⁷ Marcel Proust, *Ein Liebe von Swann*, Frankfurt am Main 1977, 37 f.
- ⁸ Mit musikalischer Faktur ist die kunstgerechte Gestaltung einer Komposition bzw. die Gesamtheit der kompositionstechnischen Parameter eines Musikwerkes gemeint (also etwa die Wahl melodisch-thematischer Phrasen, harmonische Konzeption, rhythmische Muster, Bau formaler Strukturen, das Zusammenspiel der Klangspektren durch entsprechende Instrumentierung, usw.).
- ⁹ Zum Walzer als Spiegel eines soziokulturellen Wandels vgl. S. 24 ff. dieser Arbeit.
- ¹⁰ Dietmar Strauß, Hg., Eduard Hanslick. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Historisch-kritische Ausgabe, 1. Teil, Mainz (Leipzig 1854) 1990, 75.
- ¹¹ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe hg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, 7 Bände, Kassel u. a. 1962-1975 (Zit. als Mozart, Briefe). 3. Juli 1778, Bd. II, 387 ff.
- ¹² Mozart, Briefe. 4. April 1781, Bd. III, 102 f.
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ Als kulturell besonders aktiv galten die Fürsten Auersperg, Golizyn, Lichnowsky und Lobkowitz, die Grafen Esterházy, Hadik, Palffy, Zichy, Thun und Baron van Swieten. Von den bürgerlichen Salons seien jene von Greiner, Auernhammer, Braun, Ployer, Trattner und Wetzlar genannt. Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Wien*, München (1986) 1988, 157 ff.
- ¹⁵ Johann Valentin Adamberger und Anna Maria Weigl, von Mozart geschätzte Gesangssolist/inn/en.
- ¹⁶ Mozart, Briefe. 11. April 1781, Bd. III, 104 ff.
- ¹⁷ Analog zum englischen Sensualismus.
- ¹⁸ Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien 1985, 340 f.
- ¹⁹ Zit. in Alfred Orel, Gräfin Wilhelmine Thun, in: *Mozart-Jahrbuch 1954*, 92 f.
- ²⁰ Mozart, Briefe. 24. März 1781, Bd. III, 97 ff.
- ²¹ Mozart, Briefe. 3. März 1784, Bd. III, 303 f.
- ²² Vgl. S. 15 f. dieser Arbeit.
- ²³ Hingewiesen sei hier nochmals auf jene von Mozart beschriebene Reaktion des Pariser Publikums anlässlich der Aufführung seiner Symphonie in D-Dur KV 297: »...darauf kamm gleich ein forte – mit hin machten die zuhörer, (wie ichs erwartete) bey dem Piano sch – dann kamm gleich das forte - sie das forte hören, und in die hände zu klatschen war eins« Mozart, Briefe. 3. Juli 1778, Bd. II, 387 ff.
- ²⁴ Mozart, Briefe. 12. Juni 1778, Bd. II, 375 ff.
- ²⁵ Mozart, Briefe. 28. Dezember 1782, Bd. III, 245 ff.
- ²⁶ Schink muss entweder das Klavierkonzert d-Moll KV 466 oder jenes in C-Dur KV 467, beide Anfang 1785 komponiert, gemeint haben.
- ²⁷ Zit. in Erich Schenk, *Mozart*, Mainz (Wien 1975) 1989, 458.

- ²⁸ So berichtet Mozart seinem Vater über einen außergewöhnlichen Publikumserfolg anlässlich eines Auftritts im Burgtheater am Michaelerplatz 1783: »der kayser war auch da. – Ich spielte das Erste Concert welches ich in meiner academie gespielt habe [Klavierkonzert C-Dur KV 415] (...) es wurde nicht alleine geklatscht, sondern bravo, und Bravißimo geruffen. – der kayser hörte mich auch ganz aus – und wie ich vom Clavier weg gieng, gieng er von der loge weg. – also war es ihm nur mich noch zu hören.« Mozart, Briefe. 12. April 1783, Bd. III, 264 f.
- ²⁹ Mozart, Briefe. 26. Mai 1784, Bd. III, 314 ff.
- ³⁰ So sind Autonomiebestrebungen, wie sie besonders Mozarts oder Beethovens Biographie charakterisieren, nur vor dem Hintergrund aufgeklärten Denkens und Handelns zu verstehen. Vgl. Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek bei Hamburg 1984.
- ³¹ Vgl. dazu Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (=Taschenbuch zur Musikwissenschaft XLVI), Wilhelmshaven 1977.
- ³² Zit. in Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, 494.
- ³³ Johann Wolfgang Goethe an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829, in: Hedwig Walwei-Wiegelmann, Hg., *Goethes Gedanken über Musik*, Frankfurt am Main 1985, 74.
- ³⁴ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 Bände, Rudolstadt u. Leipzig 1782-1793; Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. 5 Bände, Regensburg u. Wien 1752-1768.
- ³⁵ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, München u. a. 1983, 225.
- ³⁶ Erich Schenk, *Mozart*, Mainz (Wien 1975) 1989, 236.
- ³⁷ Rosen, *Stil*, wie Anm. 35, 225.
- ³⁸ Wie Anm. 24.
- ³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Philipp Reclam jun., Stuttgart (1948) 2001, 20 ff.
- ⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1974, 40.
- ⁴¹ Eggebrecht, *Musik*, wie Anm. 32, 488 ff.
- ⁴² So benötigt Gottfried Taubert in seinem Buch »Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tanzkunst«, Leipzig 1717, zur Erklärung aller Figuren und Schrittfolgen des Menuetts insgesamt 150 Seiten!
- ⁴³ Differenzierung erfolgt auch hinsichtlich der Instrumentierung: Im Gegensatz zum Menuett wählt Mozart für Kontertanz und Deutschen die wesentlich schlichtere Besetzung mit Violine und Bass, den Gepflogenheiten ländlichen Musizierens entsprechend.
- ⁴⁴ Sonja Puntcher Riekman, *Mozart. Ein bürgerlicher Künstler*, Wien u.a. 1982, 169 ff.
- ⁴⁵ Charles Burney, *Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Art, Sciences and Literature*, London 1802-1818, zit. in Rudolf Braun u. David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, München 1993, 207.
- ⁴⁶ Ernst Moritz Arndt, *Bruchstücke aus einer Reise von Baireuth bis Wien im Sommer 1798*. Faksimile der Ausgabe 1801 mit einem Nachwort von Jakob Lehmann, Erlangen 1985, 68 f., zit. in Braun u. Gugerli, *Macht*, wie Anm. 45, 215.
- ⁴⁷ Zit. in Ernst Decsey, *Johann Strauß*, Berlin 1922, 80 f.
- ⁴⁸ Norbert Linke, *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauß die »Unterhaltungsmusik« revolutionierte*, Wien 1987, 14.
- ⁴⁹ Eberhard Würzl, »Seid umschlungen Millionen« op.443. Johann Strauß' Abschied vom Walzerkönigtum, in: Ludwig Finscher u. Albrecht Riethmüller, Hg., *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt 1995, 97 ff.
- ⁵⁰ Kurt Hofmann, Hg., *Richard Heuberger: Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875-1897*, Tutzing 1971, 144.
- ⁵¹ Brieffragment F. Simrock an J. Strauß vom 8. März 1892; Entwurf in der Landesbibliothek Coburg, Sign. Ms 425/3. 4. 7. zit. in Würzl, »Seid umschlungen Millionen«, 101 f.

- ⁵² Brief F. Simrock an J. Strauß vom 25. Mai 1892, zit. in Würzl, »Seid umschlungen Millionen«, wie Anm. 49, 102 f.
- ⁵³ Brief J. Strauß an F. Simrock vom 20. Juni 1892, Wiener Stadt- und Landesbibliothek., Handschriften-Sammlung I.N.121.880, zit. in Würzl, »Seid umschlungen Millionen«, wie Anm. 49, 108 f.
- ⁵⁴ Franz Servaes, zit. in Christian Brandstätter, Hg., Stadtchronik Wien, Wien 1986, 390.
- ⁵⁵ Edmund Wenggraf, zit. in Eggebrecht, Musik, wie Anm. 32, 763.
- ⁵⁶ Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien (1911) 3. Auflage 1921, Vorwort S. VI.
- ⁵⁷ Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien (1911) 7. Auflage 1966, 499.
- ⁵⁸ Ernst Bloch, Geist der Utopie, Frankfurt am Main (1918) 1971, 193.
- ⁵⁹ Peter Altenberg, zit. in Brandstätter, Hg., Stadtchronik, wie Anm. 54, 358.
- ⁶⁰ Peter Altenberg, Eigenhändiges Manuskript, Wiener Stadt- und Landesbibliothek Sign. H.I.N. 160 482, zit. in Ernst Hilmar, Hg., Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974 (Katalog) Wien 1974, 26.
- ⁶¹ Auf die zeitliche und inhaltliche Nähe zu Sigmund Freuds bahnbrechenden Forschungen auf dem Gebiet der Psychoanalyse, so die 1900 erschienene »Traumdeutung« und die 1901 veröffentlichte Studie »Zur Psychopathologie des Alltagslebens« sei hier nur am Rande hingewiesen.
- ⁶² Zit. in Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag (= Sonderheft der Musikblätter des Anbruch) Wien 1924, 322.
Die Erstaufführung zweier der von Berg vertonten »Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg« op.4 erfolgte im Rahmen der als »Skandal-Konzert« in die Annalen der Musikgeschichte eingegangenen Veranstaltung am 31. März 1913 im Großen Musikvereins-Saal unter Arnold Schönbergs Leitung.
- ⁶³ Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel u. a. 1991, Bd. 15: Konzerte II, Klavierkonzerte Band 2, 387. Copyright 1991 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.
- ⁶⁴ Ebd., 392.
- ⁶⁵ Alban Berg, Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op.4, Universal Edition Nr. 31119, Wien 1953, 1997 by Universal Edition A.G., Wien/ UE 31119.