

GYULA RACZ

Casanovas Kult-touren

Literarische, musikalische
und theatralische Reisen

Zur Musik- und
Theatergeschichte
des 18. Jahrhunderts



Florian Noetzel

Heinrichshofen-Bücher

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
Wer war Giacomo Casanova?	11
Dichtung oder Wahrheit?	16
Einführung	19
Venedig – die Bühne des Lebens	19
Keyßler: »Anmerkungen von der Stadt Venedig, ihren Opern, Carnaval und andern Ergötzlichkeiten	20
Das Musikleben von Venedig im 18. Jahrhundert	23
Keyßler, Volkmann, Burney und Rousseau über die Hospitäler (Konservatorien)	24
Goethe in Venedig 1786	29
Keyßler über Theater, Oper, Sänger und Sängerinnen	31
Benedetto Marcello: Il Teatro alla moda	34
I. Die erste Lebensphase: Kindheit, Studium 1725–1742	37
Teresa Imer 1740	38
Dall’Agata	41
Giulietta 1741	42
II. Ancona, Konstantinopel und Korfu 1744–1745	45
Ancona 1744, Bellino (Theresa Lanti)	45
Tanz in Konstantinopel 1745 (oder 1741)	53
Korfu 1745/1746, Casanova Theaterdirektor	55
III. Rückkehr nach Venedig, 1746	60
Casanova ist Geiger im Orchester des Theater San Samuele in Venedig, 1746	60
Begegnung mit Senator Bragadin	61
Venedig 1746, Die junge Gräfin – mit Musik verführen	63
Venedig 1747, Binetti (Anna Ramon)	66
IV. Unterwegs in Italien	67
Mailand 1748, Marina	67
Mantua 1749, Fragoletta (Giovanna Balletti, geb. Benozzi) – Großmutter des Tänzers Balletti	71
Cesena 1749, Barbara Narici	73
Cesena und Parma 1749, Henriette	75
V. Zurück nach Venedig	83
Catinella , Ferrara 1750– Casanova als angeblicher Komponist und Kapellmeister	84
Turin 1750	87
VI. Paris 1750–1752... ..	91
Unterwegs in Lyon 1750, die venezianischen Kurtisanen – Ancilla	91
Paris 1750, die Familie Balletti	98
Sitten der Pariser Welt	101
Die Oper und die Comédie-Italienne in Paris	109
Paris 1751–1752, Coralina	122
Gaetano Guadagni – der Gesangstar	124
Fontainebleau 1750–1751, Madame Pompadour	127

VII.	Dresden – Prag – Wien – Venedig 1753	129
	Dresden 1753, Übersetzer und Librettist	129
	Prag 1753, Besuch beim Impresario Locatelli	131
	Wien 1753, Besuch bei Metastasio	134
	Wieder in Venedig 1753/54	143
VIII.	Nach der Flucht aus den Bleikammern	149
	Reisen im 18. Jahrhundert	149
	Paris 1757, Manon Balletti und die Liebesgewohnheiten Casanovas	152
	Paris 1757, Bekanntschaft mit Saint-Germain	156
	Amsterdam 1758, Konzertsitten und wieder Teresa Pompeati	159
	Passy und Tuilerien 1759, Konzertbesuche	168
	Montmorency 1759, Kurzer Besuch bei Rousseau	172
	Köln-Bonn 1760, Kurfürst Clemens August	178
	Stuttgarter Sitten 1760	177
	Zürich 1760, Konzert	185
	Solothurn 1760, ›Dilettantentheater‹	186
	Ferney 1760, Besuch bei Voltaire	188
	Grenoble und Avignon 1760, Mlle. Roman und die falsche Astrodi	203
	Marseille 1760, Kurtisanen	208
	Genua 1760, wieder ›Die Schottin‹	209
	Pisa 1760, Die Improvisatorin Corilla	212
	Florenz 1760, Wiedersehen mit Teresa	216
	Florenz 1760, Redegonda und Corticelli - Theatersitten	223
	Rom 1760, Der Goldene Sporn	229
IX.	Das Leben einer Theatertruppe 1761–1763	234
	Rom 1761, Kastraten-Sänger	234
	Neapel 1761, Ein Theaterbesuch	242
	Augsburg 1761, Casanova als Impresario	244
	Metz 1762, Opersängerin als Dirne	249
	Turin 1763, Der Ballettmeister Duprét, die Tänzerin Agata und die Sitten in Turin	250
	Paris 1763 Das Ende mit Corticelli	257
	Pavia 1763, Eine Operaufführung	262
X.	Mailand 1763	263
	Mailand 1763, Wiedersehen mit Teresa (Bellino), Theater und Kartenspiel	263
	Mailand 1763, Maskenball, Das Leben als Theater	265
XI.	London 1763	268
	London 1763, Pompeati-Cornelys	268
	Archenholz über Mrs. Cornelys	273
	London 1763, Theaterskandal	275
	Londoner Sitten	277
	London 1763, Vauxhall-Garden, Ranelagh House, Charpillon	279
XII.	Unterwegs nach Russland, 1764	286
	Tournai 1764, wieder Saint-Germain	286
	Braunschweig und Wolfenbüttel 1764	288
	Berlin 1764, Friedrich II. und die Tänzerin Denis	290
	Mitau 1764, ein Maskenball	302
	Riga 1764, Der Tänzer Campioni	305

XIII. Russland 1765	307
St. Petersburg 1765, ehemalige Geliebte als ›Schauspielerin ohne Talent‹	307
St. Petersburg 1765, weibliche und männliche Sänger und Musiker am Hof von Katharina II. und andere Bekanntschaften	309
St. Petersburg 1765, Die Zarin Katharina II.	310
St. Petersburg 1765, die Schauspielerin Valville	314
XIV. Von Polen über Deutschland nach Paris	318
Warschau 1765–66, Campioni, das Duell mit Branicki	318
Dresden 1766, Besuch der Familie...	326
Wien 1767, Poetik und Prostitution	327
Ludwigsburg 1767, die Maitressen des Herzogs	330
Schwetzingen – Köln 1767, der Hofdichter Verazi	335
Paris 1767, Ausweisung aus Frankreich, Orléans	338
XV. Spanien 1767–68	341
Madrid 1768, das Theater	341
Madrid 1768, Tertulia, Fandango	343
Madrid 1768, Der Maler Raphael Mengs	345
Aranjuez 1768, Casanova als Librettist	350
Valencia 1768, Die Sängerin Pelliccia	351
Barcelona 1768, die Tänzerin Nina	354
XVI. Italien 1770–1772	361
Siena 1770, die Stegreifdichterin Maria Fortuna	361
Neapel 1770, Sarah Goudar	366
Bologna 1772, Farinelli (Carlo Broschi)	366
Bologna 1772, die Tänzerin Nina wieder	373
Triest 1773, Casanova als Theaterdirektor, Casti, Irene	376
XVII. Nach den Memoiren	381
Nachtrag	381
Musik und Zahlen	381
Eduard und Elisabeth bei den Megamikren 1788	383
Lorenzo Da Ponte und Casanova	389
Prag 1787, Mozart: Don Giovanni	391
Die letzten Jahre	398
Literatur	401
Bildnachweis	411
Verzeichnis der Namen	412

VORWORT

EDUARD FUCHS (1870–1940) nannte in seinem Werk ›*Illustrierte Sittengeschichte*‹ (1910) den Epochenabschnitt zwischen etwa 1700 und der Französischen Revolution (1789) ›Die galante Zeit‹. Galant war das Wort, das man im 18. Jahrhundert in vieler Hinsicht benutzte. In GRIMMS *Wörterbuch* (Bd. 4, Spalte 1156) steht u. a.:

»GALANT, das franz. galant, bei uns etwa seit 1670 (das alamodisch ungefähr ablösend), noch Hoffmannswaldau scheint es nicht zu brauchen. es spiegelt sich recht darin die geschichte des franz. einflusses in seinem aufsteigen und seinem niedergange, auch in seinen ausartungen bis ins widerliche. Das franz. wort ist eine participische adjectivbildung, sei es zu altfrz. galer lustig sein, feste feiern (so Littré) oder zu gala, das aber selbst nicht eig. franz. ist (s. dort), das mutterwort wäre dann wol ital. galante, das auch an unserm galant einen unmittelbaren antheil haben kann [...]

1) galant, lepidus, ornatus, comtus, bellus, elegans, er ist ein galanter kerl, [...] venustus, elegans homo est. [...] ein mensch dem alles wohl ansteht, der gleich vor allen der leute augen auf sich zieht und ihnen immer besser gefällt, was recht die blütezeit des wortes bezeichnet. Auch bei uns galt lange das franz. galanthomme (noch jetzt unterm volke nicht vergessen) oder anfangs auch das ital. Galantuomo [...] ein nach der mode sich tragender mensch. denn in der kleidung spitzte sich doch wirklich der begriff zu, wie in gala, auch Frisch im franz. wb. erklärt ein galant, der sich dem frauenzimmer zu gefallen immer zierlich heraus butzt. Daher auch das adjectiv ausdrücklich von kleidung und kleidungsstücken, frisur u. s. w.:

2) aber alles menschliche überhaupt sollte galant, d. h. in die luft des franz. hof- und salonlebens hinein gezogen werden (man denke nur daran, wie damals das gehen chapeau bas [Hut ab] aus dem salon auf die strasze verpflanzt wurde).

galant gleich gebildet nach franz. begriffen. Selbst galante prediger wurden beehrt: zuerst kenntnis der welt (fehlt den mehresten predigern). und wo sollten sie diese sich eigengemacht haben, wenn sie früh genug lernten den schimpfnamen des galanten predigers zu fürchten, welcher wirklich ungleich nachteiliger ist, als der eines pedantschen und strohdummen. [...] Schon Chr. Thomasius verspottete eine misbräuchliche ausdehnung des wortes: zumahlen da dieses wort bei uns Teutschen so gemein und so sehr gemisbraucht worden, dasz es von hund und katzen, von pantoffeln, von tisch und bänken, von feder und dinten ... gesagt wird. [...] ähnlich Gottsched i. j. 1725: jenes (wort galant) hat unsern heutigen sprachmischern so wohl angestanden, dasz sie es zu einem rechtem scherwenzel gemachet, der überall gelten musz. man hört unter uns nicht nur von galanten mannspersonen und galanten frauenzimmer, sondern von galanten hunden, pferden, katzen und affen. ein galantes paar stiefel ist unsern jungen herren nichts neues. in der küche und wirthschaft höret man oft von einem galanten ragout, fricassee, hammel- und kälberbraten. ja ich weisz mich zu entsinnen, dasz ein gewisses frauenzimmer einmahl erzehlte, wie sie ihrem manne letztlich einen galanten westphälischen schinken vorgesetzt u. s. w. vernünfft. tadlerinnen. [...]¹

Und noch lange so weiter.

Also, wenn wir CASANOVAS *Memoiren*² als das beste Zeugnis der ›galanten Zeit‹ nennen, machen wir keinen Fehler. »Mein Leben ist mein Stoff, und mein Stoff ist mein Leben. Ich habe es durchlebt, ohne jemals zu glauben, ich könnte eines Tages auf den Gedanken kommen, es niederzuschreiben; aber gerade dadurch kann es vielleicht einen interessanten Charakter erhalten haben, den es gewiss nicht haben würde, wenn ich dabei die Absicht ge-

1 *Deutsches Wörterbuch* von JACOB und WILHELM GRIMM. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig (1854–1961). Quellenverzeichnis Leipzig (1971).

2 Die Zitate sind aus: *Casanovas Memoiren*. Vollständige Übersetzung in zwölf Bänden von HEINRICH CONRAD nach der Ausgabe München und Leipzig 1907/1909, 12 Bände. Revidiert und ergänzt nach JACQUES CASANOVA DE SEINGALT VÉNITIEN, *Histoire de ma vie. Édition intégrale* (Wiesbaden und Paris 1960/1962, Tom. 1–6, Vol. 1–12). Geschichte meines Lebens. Herausgegeben und kommentiert von GÜNTER ALBRECHT in Zusammenarbeit mit BARBARA ALBRECHT [Übersetzungen der Textergänzungen Bände 1–4: REGINA SALFFNER, Bände 5–12: BARBARA BARTSCH, 12 Bände, Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, (1983–1988).

habt hätte, in meinen alten Tagen meine Lebensgeschichte niederzuschreiben oder gar zu veröffentlichen.«³ – schrieb er 1797.

Eigenartig ist aber für dieses Buch die Wahl des Themas ›Casanova und die Musik‹, denn CASANOVA mochte Musik nicht, jedoch alles, was mit der Aufführung zu tun hat: »Ich nahm eine Loge neben dem Orchester, mehr um die Künstlerinnen zu beäugen als die Musik zu hören, von der ich niemals ein begeisterter Freund war.«⁴

Manchmal weist er darauf hin: »Wenn du mir nicht vor einem Monat zufällig gesagt hättest, dass du gar keinen Geschmack an Musik findest...« [...]

Aber: »ich glaube, behaupten zu können, dass ein Mensch, der Abneigung gegen Musik hat, unbedingt ein leidenschaftlicher Freund derselben werden wird, wenn die ausübende Person es zur Meisterschaft darin gebracht hat und wenn diese Person von ihm angebetet wird.«⁵

Dennoch: der Musikwissenschaftler und CASANOVA-Kenner PAUL NETTL (1889–1972) bescheinigt ihm »ein außerordentlich sicheres Urteil in allen musikalischen Dingen«.

Ein begeisterter Freund war er aber des Theaters, worüber die Memoiren in vielen Fällen zeugen. Das Theater des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht von Musik trennen und CASANOVA, der 1746 für kurze Zeit sogar Geiger im Theater San Samuele war, wurde immer wieder mit Musik, Musizierenden, Tänzern, Sängern, Schauspielern, besonders Schauspielerinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen umgeben. Aus den Memoiren lernen wir diese Personen, ihr Leben detailliert kennen und so breitet CASANOVA das bunte Treiben des Rokoko vor uns aus.

In der Vorrede des Werkes steht: »Nequicquam sapit qui sibi non sapit« [Wer sich nicht selbst kennt, weiß gar nichts⁶]. Damit hängt auch seine Absicht der Darstellung zusammen:

»Vor allen Dingen erkläre ich meinem Leser, dass ich überzeugt bin, bei allem, was ich im Laufe meines Lebens Gutes oder Böses getan habe, für den guten oder bösen Ausgang selber verantwortlich zu sein. Es folgt daraus, dass ich an die Freiheit des Willens glaube. [...]

Der denkende Leser wird aus diesen meinen Erinnerungen ersehen, dass ich niemals ein bestimmtes Ziel im Auge gehabt habe und dass das einzige System, das ich hatte – wenn es überhaupt eines ist –, darin bestand, mich von Wind und Wellen treiben zu lassen.«⁷

3 *Casanova* Bd. 1, S. 10.

4 *CASANOVA* Bd. 7, S. 157.

5 *Casanova* Bd. 3, S. 75–76.

6 nach CICERO, ›*Episteln*‹ [›*Ad familiares*‹] VII, 6: ›*An Trebatius*‹.

7 *Casanova* Bd. 1, S. 7-8.

Wer war Giacomo Casanova?

»Der Kultus der Sinneslust war mir immer die Hauptsache«⁸

8 *Casanova* Bd. 1, S. 13

Als GIACOMO CASANOVA am 4. Juni 1798 in Dux (Duchcov in Nordböhmen) mit 74 Jahren in Sterben lag, »empfing mit großen Gesten und eiligen Sätzen die Sakramente und sagte: »Großer Gott, und ihr Zeugen meines Todes, ich habe als Philosoph gelebt und sterbe als Christ«⁹ Er war der Philosoph des Genusses.

9 LIGNE, CHARLES-JOSEPH PRINCE DE: *Fragment Auf Casanova*. In: *Memoirs et Mélanges historiques et littéraires* Ambroise Dupont et Cie, Paris (1828) Bd. 4. S. 42.

»Nichts ist dem denkenden Menschen teurer als sein Leben. Trotzdem verstehen gerade die sinnlichsten Menschen, nämlich diejenigen, die vom Leben den höchsten Genuss zu haben trachten, am vollkommensten die schwierige Kunst, das Leben schnell verstreichen zu lassen und es abzukürzen. Nicht dass sie die Absicht hätten, es zu verkürzen, denn im Gegenteil, man möchte es ewig dauern machen, um ewig zu genießen; aber man wünscht, dass im Genießen das Leben unmerklich verstreicht, und darin hat man recht – vorausgesetzt, dass man nicht gegen seine Pflichten verstößt. Doch darf der Mensch sich nicht einbilden, nur das als Pflicht ansehen zu können, was seinen Sinnen angenehm ist; dies wäre ein großer Irrtum, dem er schließlich wohl gar zum Opfer fallen könnte. Ich glaube, mein Lieblingsdichter Horaz irrte, als er zu Julius Florus sagte: »Nec metuam quid de me judicet heres, quod non plura datis inveniet.« [»Ich bin unbesorgt, wie einst urteile mein Erbe, weil er nicht mehr vorfand, als vermacht war«¹⁰].

10 HORAZ, »*Episteln*«, II, 2, V. 191–192.

Der ist der glücklichste Mensch, der sich die größte Menge Glück zu verschaffen weiß, ohne jemals seine Pflichten zu verletzen, und der unglücklichste ist der, der einen Beruf erwählt hat, in welchem er sich unaufhörlich in der traurigen Notwendigkeit befindet, Vorsichtsmaßregeln treffen zu müssen.«¹¹

11 *Casanova* Bd. 4, S. 44–45.

Eine sehr gute Charakterisierung von ihm finden wir in einem Empfehlungsbrief des Offiziers WILHELM BERNHARD VON MURALT (1707–1796) an ALBRECHT VON HALLER (1708–1777) vom 21. Juni 1760, den CASANOVA auch erwähnt: »Da ich den berühmten Haller kennenzulernen wünschte, ehe ich die Schweiz verließ, so gab Monsieur de Muralt mir für ihn einen Brief, über den ich mich sehr freute. Herr von Haller war Amtmann in Roche.«¹²

12 *Casanova* Bd. 6, S. 227.

»Seit einigen Monaten logiert hier im Gasthaus »Zur Krone« ein Ausländer namens Chevalier de Seingalt, der mir auf Veranlassung einer einflussreichen Dame aus Paris durch den Marquis de Gentils wärmstens empfohlen wurde. Vorgestern reiste er nach Lausanne ab, wo er einige Zeit bleiben und von wo aus er Sie besuchen möchte. Er brennt nämlich darauf, vor allem Sie zu sehen – und danach das Salzbergwerk. Dieser Ausländer ist es wert, dass Sie ihn empfangen, er wird für Sie sicher ein Kuriosum sein. Für uns bleibt er ein Rätsel: Wir vermochten beim besten Willen nicht herauszufinden, wer er wirklich ist. Er weiß nicht so viel wie Sie, aber er weiß vieles. Über alles spricht er sehr lebhaft und scheint ungewöhnlich viel gelesen und gesehen zu haben. Man sagt, er beherrsche sämtliche orientalische Sprachen. Er schrieb für niemanden einen Empfehlungsbrief. Anscheinend möchte er nicht erkannt werden. Jeden Tag bringt ihm die Post eine Unmenge an Briefen, und er selbst schreibt jeden Morgen. [...]. Er spricht Französisch mit italienischem Akzent, da er in Italien aufgewachsen ist. Er erzählte mir seine Lebensgeschichte, die aber zu lang ist, um sie hier zu wiederholen. Wenn Sie es wünschen, wird er sie Ihnen gewiss erzählen. Er sagt, er sei ein freier Mann, Bürger der ganzen Welt, der die Gesetze aller Herrscher befolge, unter denen er lebt. Er hat hier ein streng geregeltes Leben geführt. Sein Hauptinteresse gilt der Naturwissenschaft und der Chemie. Mein Vetter Ludwig von Muralt [1665–1749], der sich eng an ihn angeschlossen hatte und ihm ebenfalls einen

Brief für Sie mitgegeben hat, hält ihn für den Grafen von Saint-Germain. Er hat mir Proben seines kabbalistischen Könnens gegeben, die, falls er nicht schwindelt, wirklich erstaunlich sind und ihn als eine Art Zauberer erscheinen lassen. [...]. Mit einem Wort, er ist eine einmalige Persönlichkeit. Seine Kleidung und Ausstattung könnte gar nicht besser sein. Nach dem Besuch bei Ihnen möchte er Voltaire besuchen, den er auf die vielen Fehler in seinen Büchern hinweisen möchte. Ich weiß nicht, ob so ein schillernder Mann Voltaires Geschmack sein wird.«¹³

13 Bürgerbibliothek von Bern. Zitiert in CHILDS, J. RIVES: *Casanova. Die große Biografie*. Blanvalet München (1977). S. 131–132.



Abbildung 1: ALESSANDRO LONGHI: *Casanova um 1774*, Öl auf Leinwand Collezione Gritti

Den Ursprung seiner Familie spürt CASANOVA in Spanien auf.

»Don Jacobe Casanova, geboren zu Saragossa, der Hauptstadt von Aragonien, natürlicher Sohn Don Franciscos, entführte im Jahre 1428 Doña Anna Palafox aus dem Kloster; dies geschah einen Tag, nachdem sie ihr Gelübde abgelegt hatte. Er war Geheimschreiber des Königs Alfonso. Er floh mit ihr nach Rom, wo Anna ein Jahr im Gefängnis zubringen musste; nach Verlauf dieser Zeit entband Papst Martin III. [Martin V., 1368–1431] sie von ihrem Gelübde und gab ihrer Ehe seinen Segen auf Empfehlung des Don Juan Casanova, Haushofmeisters des Allerheiligsten Palastes und Oheims des Don Jacobe. Die aus dieser Ehe hervorgegangenen Kinder starben sämtlich in zar-

tem Alter mit Ausnahme Don Juans, der im Jahre 1475 Doña Eleonora Albini heiratete und von ihr einen Sohn, namens Marcantonio, hatte.«

Von Marcantonio noch so viel: Er war ein geistreicher Schriftsteller, wie ihn seine Zeitgenossen lobten, »der aus Eleganz die Natur zu sehr aufgeopfert habe«. Es wurde »die Unschuld und Liebenswürdigkeit seiner Sitten« hervorgehoben. Er leistete Dienst mit seinen Schriften der Familie Colonna, die sich mit Papst Clemens VII. (GIULIO DE' MEDICI; 1478–1534) bekrigte.¹⁴

»Im Jahre 1481 tötete Don Juan einen Offizier des Königs von Neapel [FERDINAND I.] und musste deshalb Rom verlassen; er floh mit seiner Frau und seinem Sohn nach Como; später verließ er diese Stadt wieder, um sein Glück in der Ferne zu suchen, und starb im Jahre 1493 [eigentlich 1492] als Reisegefährte von CHRISTOPH COLUMBUS.

Marcantonio wurde ein guter Dichter im Martialschen Stil; er war Sekretär des Kardinals Pompeo Colonna. Die Satire gegen Giulio de'Medici, die wir in seinen gesammelten Dichtungen lesen, zwang ihn zur Flucht aus Rom; er kehrte nach Como zurück und heiratete hier Abondia Rezzonica.

Als Giulio de'Medici Papst Clemens VII. geworden war, verzieh er ihm und ließ ihn mit seiner Frau nach Rom zurückkehren. Kurz nach der Einnahme und Plünderung der Stadt durch die Kaiserlichen im Jahre 1526 starb Marcantonio an der Pest; sonst wäre er im Elend gestorben, denn die Soldaten Karls V. hatten ihm alles genommen, was er besaß. Pietro Valeriano spricht von ihm ausführlich in seinem Buch »De infelicitate literatorum« [Über das Unglück der Schriftsteller, 1620].

Drei Monate nach seinem Tode brachte seine Witwe einen Sohn zur Welt, Giacomo Casanova; er starb in sehr hohem Alter in Frankreich als Oberst in dem Heere, das von Farnese gegen König Heinrich von Navarra, später Heinrich IV. von Frankreich, befehligt wurde. Giacomo hatte in Parma einen Sohn hinterlassen, der sich mit Teresa Conti vermählte. Aus dieser Ehe entsprang ein Sohn, Giacomo, der im Jahre 1680 Anna Roli heiratete. Giacomo hatte zwei Söhne, Giambattista und Gaetano Giuseppe Giacomo. Der Ältere verließ Parma 1712, und man weiß nicht, was aus ihm geworden ist, der Jüngere trennte sich als Neunzehnjähriger im Jahre 1715 ebenfalls von seiner Familie.

Diese dürftigen Nachrichten fand ich in einem Notizbuch meines Vaters. Das folgende habe ich aus dem Munde meiner Mutter erfahren.

Gaetano Giuseppe Giacomo verließ sein elterliches Haus, bezaubert von den Reizen einer Schauspielerin, der sogenannten Fragoletta [Erdbeerchen], die die Rollen der munteren Liebhaberin spielte. Ebenso verliebt wie mittellos, entschloss er sich, seinen Lebensunterhalt mit Hilfe seiner persönlichen Vorzüge zu verdienen. Er wurde Tänzer und fünf Jahre später Schauspieler, als welcher er sich noch mehr durch seinen tadellosen Charakter als durch sein Talent auszeichnete.

Vielleicht weil er ihrer überdrüssig, vielleicht weil er eifersüchtig war – genug, er verließ die Fragoletta und wurde in Venedig Mitglied einer Schauspielertruppe, die im Theater San Samuele [das Theater der Familie GRIMANI seit 1656] spielte. Gegenüber dem Zimmer, worin er hauste, wohnte ein Schuhmacher, namens Geronimo Farusi, mit seiner Frau Marzia und ihrer einzigen Tochter Zanetta, einer vollkommenen Schönheit von sechzehn Jahren. Der junge Schauspieler verliebte sich in das Mädchen; er wusste ihre Zärtlichkeit zu erwecken und überredete sie dazu, sich von ihm entführen zu lassen. Dies war das einzige Mittel, in ihren Besitz zu gelangen: dem Schauspieler würde Marzia niemals ihr Kind gegeben haben, noch weniger Geronimo; denn in ihren Augen war ein Komödiant eine höchst verabscheuenswerte Person. Die jungen Liebenden versahen sich mit den nötigen Papie-

14 TIRABOSCHI, GIROLAMO: *Storia della letteratura italiana* (1787–1794) 16 Bd. Bd. 73. GIOVIO, PAOLO: *Historiarum sui temporis libri XLV*. 2 Bd. S. Casanova Bd. 1, S. 323.

ren und begaben sich in Begleitung von zwei Zeugen zum Patriarchen von Venedig [PIETRO BARBARIGO], der ihrer Ehe seinen Segen erteilte. Zanettas Mutter Marzia jammerte und fluchte über dies Unglück, und der Vater starb vor Gram. Dieser Ehe entstamme ich; neun Monate nach der Hochzeit, am 2. April 1725, wurde ich geboren.«¹⁵

Der Name dieser Familie war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berühmt. Vater GIUSEPPE GAETANO (1697–1733) und Mutter ZANETTA FARUSSI (GIOVANNA MARIA, »La Buranella«, 1708–1776), beide Schauspieler. Vom Vater als Schauspieler wissen wir wenig, desto mehr von ZANETTA »La Buranella«, der Sängerin und Schauspielerin, die in der Truppe von GIUSEPPE IMER (1700–1758) in den neuartigen Intermezzi von GOLDONI gesungen hat:

»Imer hatte, ohne eine vollständige Erziehung genossen zu haben, Verstand und Kenntnisse. Er liebte das Theater leidenschaftlich, war von Natur beredt und würde in den Impromptus, wie man sie auf dem italienischen Theater hat, die Rolle eines Liebhabers recht gut gespielt haben, wenn seine Taille und Figur seinen übrigen Talenten entsprochen hätten. So aber war er klein, dick, hatte fast keinen Hals, kleine Augen und eine kleine breitgedrückte Nase. In ernsthaften Rollen war er lächerlich, und die überladenen Charaktere waren nicht Mode.

Er hatte eine gute Stimme und bekam den Einfall, in die Komödie musikalische Intermezzos einzuführen, die seit langer Zeit mit den großen Opern vereinigt und endlich mit den Balletten vertuscht worden waren.

Die komische Oper entstand in Neapel und Rom, war aber weder in der Lombardei noch in dem venezianischen Gebiete bekannt, so dass Imers Projekt glückte, durch die Neuheit Vergnügen machte und den Schauspielern viel Geld eintrug.

Er hatte zwei Aktrizen in seiner Truppe für die Intermezzos. Eine war eine artige, geschickte Witwe, mit Namen Zanetta Casanova, welche die junge Liebhaberinnen im Lustspiel machte; die andere ein Frauenzimmer, die eigentlich keine Schauspielerin war, aber eine reizende Stimme hatte. Sie hieß Agnese Amurat und war dieselbe Sängerin, die in Venedig bei meiner Serenade gesungen hatte.

Diese beiden Frauenzimmer kannten sowenig wie Imer eine Note: aber alle drei hatten Geschmack, ein gutes Ohr, einen vollkommenden Vortrag, und das Publikum war mit Ihnen zufrieden.«¹⁶

Das war die Zeit der Entstehung der komischen Oper, in der alltägliche Menschen ohne Masken (wie es aus der *commedia dell'arte* Tradition und CARLO GOZZIS Märchendramen bekannt war) auftraten und komische Situationen schufen.

Sie war ab 1738 lange Jahre Schauspielerin in Dresden und Warschau beim Sächsischen Kurfürst FRIEDRICH AUGUST II. (als AUGUST III. polnischer König, 1696–1763). Zwei von ihren Söhnen wurden Maler: FRANCESCO GIUSEPPE (1727–1803) anerkannter Schlachtenmaler und GIOVANNI BATTISTA »der größte Zeichner in Rom« (WINCKELMANN) brachte bis zum Direktor der Dresdner Kunstakademie. GIACOMO (GIROLAMO, 1725–1798) war von vielen Zeitgenossen als Genie erkannt, der aber trotz seinen zahlreichen erschienen wissenschaftlichen und erzählerischen Büchern als Abenteurer seine Existenz verlebte. Berühmt wurde erst nach seinem Tode im 19. Jahrhundert durch seine Memoiren, die ab 1822 in zahlreichen, teilweise überarbeiteten (sogar verstümmelten) Versionen erschienen, aber erst 1960–1962 in einer vollständigen Originalausgabe (französisch) zur Verfügung stand. Schon im 19. Jahrhundert galt der Name CASANOVA als Begriff des Verführers und



Abbildung 2:
CARLO GOLDONI (1707–1793)

¹⁶ GOLDONI, CARLO: *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*. Piper München (1998) S. 142–143.

animierte viele Künstler ihn zum Protagonisten von Romanen, Erzählungen und später Filme zu machen.

Was GIUSEPPE GAETANO CASANOVA betrifft, wurde er öfters bezichtigt nicht der Vater von GIACOMO zu sein. Nicht nur der Abbate PIETRO CHIARI (1711–1785) sein Feind nennt CASANOVA einen Bastard¹⁷, selbst GIACOMO nennt MICHEL(E) GRIMANI als seinen Vater.¹⁸ GAETANO 1697 in Parma geboren, wurde Schauspieler, etwa 1723 in Venedig. Er entführte GIOVANNA MARIA [ZANETTA] FARUS(S)I und heiratete sie am 27. Februar 1724. Er hatte Freunde auch bei den Patriziern, so wurde nach seinem Tod der Bruder von MICHEL, Abbate ALVISE GRIMANI der Vormund von GIACOMO. Nach diesem GRIMANI modellierte GOLDONI die Hauptfigur der Komödie *Il prodigo* (Der Verschwender).

Hier müssen wir noch zufügen – obwohl nicht wesentlich zu unserem Thema gehört – den Namen des anderen literarischen Frauenhelden DON JUAN (DON GIOVANNI). Auch ein Begriff des Verführers. Aber: »Don Juan ist im Gegensatz zu Casanova betrügerischer Verführer. So sahen ihn Tirso da Molina, Calderon, Molière, da Ponte und Mozart, E. T. A. Hoffmann.

Casanova aber – das verkörperte achtzehnte Jahrhundert – ist der Liebeskünstler schlechthin, dem übrigens auch, sobald es seine Zwecke diente, das bezaubernde Feuerwerk des Don Juanismus zu Gebote stand.«¹⁹

Am Ende seines Lebens resümierte er:

»Ich liebte, ich wurde geliebt, ich war gesund, ich hatte viel Geld, ich verschwendete es zu meinem Vergnügen, und ich war glücklich. Dies sagte ich mir gern und lachte dabei über die dummen Moralisten, die behaupten, es gäbe kein wahrhaftes Glück auf Erden. Und grade dieses Wort ›auf Erden‹ erregt meine Heiterkeit: als wenn es möglich wäre, das Glück anderswo zu suchen! ›Mors ultima linea rerum est!‹ [Der Tod ist das letzte Ziel aller Dinge]²⁰

Es gibt ein vollkommenes und wirkliches Glück, solange es fort dauert. Dieses Glück ist vergänglich, aber sein Ende bedeutet nicht, dass es nicht existiert hätte und dass derjenige, der es genossen hat, es so nicht empfunden hätte. Menschen, die sich das nicht eingestehen, oder jene, die zwar die Mittel haben, es sich zu verschaffen, es aber vernachlässigen, verdienen es nicht. ›Carpe diem quam minimum credula postero‹, [Greif dir lieber den Tag, schenk kein Vertrauen dem, der erst morgen kommt!]²¹ und an einer anderen Stelle: ›Prudens futuri temporis exitum caliginosa nocte premit Deus ridetque si mortalis ultra fas trepidat. Quod adest memento componere æquus: caetera fluminis ritu feruntur.‹ [Wohlweislich birgt die Gottheit der Zukunft Lauf / im Dunkel finsterner Nacht, und sie lächelt nur, / wenn übers Maß der Erdensohn sich / ängstigt. Zufriedenen Sinns gedenke // die Gegenwart zu meistern. Das andre rollt / dahin, dem Strome gleich,]²²«. ²³

17 CHIARI, PIETRO: *Commediante in fortuna*. Pasinelli Venedig (1755).

18 CASANOVA, GIACOMO: *Nè Amori, Nè donne*. Modesto Fenzo Venedig (1782).

19 SCHMITZ, OSCAR A. H.: *Casanova und andere Gestalten aus der großen Welt*. Georg Müller München und Leipzig (1918).

20 HORAZ: *Episteln*. I. 16. V. 79, deutsch: HORAZ: *Werke in einem Band*. Berlin/Weimar (1983) S. 259), S. 259.

21 HORAZ: *Carmina*, I. 11. V.8, deutsch: HORAZ: *Werke in einem Band*. Berlin/Weimar (1983) S 13.

22 HORAZ: *Carmina*. III. 29. V. 29–34: deutsch: HORAZ: *Werke in einem Band*. Berlin/Weimar (1983) S. 91.

23 *Casanova* Bd. 8, S. 280–281.

Dichtung oder Wahrheit?

»Wenn du nichts getan hast, was wert ist, aufgeschrieben zu werden, so schreibe wenigstens etwas, was wert ist, gelesen zu werden.«²⁴

24 *Casanova* Bd. 1, S. 10.

CASANOVA schrieb die Memoiren »*Histoire de ma vie*« in den 1790-er Jahren französisch. »Ich habe französisch geschrieben und nicht italienisch, weil die französische Sprache weiter verbreitet ist als die meinige. Wenn Eiferer für die Reinheit der Sprache an mir zu tadeln finden, weil sie in meinem Stil heimatliche [italienische] Redewendungen entdecken, so werden sie recht haben, sobald sie mich darüber unklar finden müssen.«²⁵

25 *Casanova* Bd. 1, S. 18.



Abbildung 3:
FÜRST CHARLES DE LIGNE
(1735–1814)

Seine ersten »Leser« waren die Freunde, die ihn besuchten. Der Fürst CHARLES DE LIGNE (CHARLES JOSEPH, 1735–1814), der Feldmarschall und selbst ein gelebter Schriftsteller von etwa 40 Bänden, Onkel des Grafen JOSEF CARL EMANUEL WALDSTEIN (1755–1814), dessen Bibliothekar CASANOVA in seinen letzten Lebensjahren war, gehörte zu den Ersten, die dieses Lebenswerk teilweise gehört und gelesen hat. So schrieb DE LIGNE bereits September 1791 an die russische Zarin KATHARINA II. (1729–1796) aus Belœil (Belgien):

»Ich habe das Porträt eines bemerkenswerten Mannes, der mir gut bekannt ist, Giovanni [Giacomo] Casanova, in meinen Werken unter dem Namen Avanturos gegeben. Er war ein Mann von großer Intelligenz, Charakterkraft und Wissen. Er bekennt sich in seinen Memoiren, ein Abenteurer zu sein, der Sohn eines unbekanntes Vaters [?] und einer schlechten venezianischen Schauspielerin. Diese Memoiren, denen unter anderem sein Zynismus einen hohen Wert beimisst, obwohl er sie für immer daran hindern wird, das Licht [der Welt] zu sehen, sind dramatisch, schneidig, komisch, philosophisch, romanhaft, erstaunlich, unnachahmlich. Sie wurden 1790 auf Schloss Dux in Böhmen geschrieben und sind mit dem Motto *Valentem ducit, nolentem trahit* [Es leitet uns, mögen wir oder nicht] eingeleitet, das, wie er bemerkt, dem Leser seinen Denkstil entfaltet. Er las sie mir selbst in Dux vor, aber ich beobachtete die Daten der einzelnen Ereignisse seines Lebens nicht ausreichend, um eine Chronologie davon zu geben, außer dass er 1725 geboren wurde. Epigramme, Lieder, Zoten, Indiskretionen aller Art, Geschwätz über Regierungen, Liebe, Eifersucht, Unvorsichtigkeiten, seidene Leitern, bestochene Gondoliers, Abenteurer aller Sorten und aller Arten – Casanova leugnet nichts.«²⁶

26 LIGNE, CHARLES-JOSEPH PRINCE DE: *His Memoirs, Letters, and Miscellaneous Papers*. 2 Bd. P.F. Collier & Sohn New York (1899) Bd. 2. S. 160.

Am 27. Juli 1792 schrieb CASANOVA aus Teplitz seinem Brieffreund dem Juristen JOHANN FERDINAND OPIZ (1741–1812):

»Wenn Sie sich für meine Memoiren interessieren, so muss ich Ihnen berichten, dass ich am Ende meines zwölften Bandes beim Alter von siebenundvierzig Jahren halte, das heißt im Jahre 72 dieses Jahrhunderts; aber ich muss Ihnen auch sagen, dass es sehr wahrscheinlich ist, dass ich anordnen werde, sie alle in meiner Gegenwart zu verbrennen, falls es mir widerfährt, dass ich durch eine jener Krankheiten, die den Menschen traurig und lebensüberdrüssig machen, sterbe. Dies wird nicht geschehen, wenn ich das Glück habe, bei guter Laune zu sterben, das heißt eines plötzlichen Todes ...«²⁷

27 CASANOVA, GIACOMO: *Gesammelte Briefe*. 2 Bd. Propyläen Berlin (1969). Bd. 1. S. 173–174.

Dieses Manuskript hat eine abenteuerliche Geschichte.

Am 4. Juni 1798 starb CASANOVA in Dux (Duchcov, Nordböhmen). CARLO ANGIOLINI, der Ehemann CASANOVAS Nichte MARIANNE (aus der Ehe der Schwester MARIA MAGDALENE mit dem Hofmusikus PETER AUGUST) aus Dresden war bei seinem Sterbebett. Ihm vermachte CASANOVA vier Manuskripte, dabei auch die »*Histoire de ma vie*«. ANGIOLINI starb 1808, seine

GYLA RACZ

Die Macht der Musik

Illustrierte Kulturgeschichte
der Musikvermittlung im Abendland

Von den Anfängen
bis zum frühen 20. Jahrhundert



TEIL I

Florian Noetzel
Heinrichshofen-Bücher

GYLA RACZ

Die Macht der Musik

Illustrierte Kulturgeschichte
der Musikvermittlung im Abendland

Von den Anfängen
bis zum frühen 20. Jahrhundert



TEIL II

Florian Noetzel
Heinrichshofen-Bücher

GYULA RACZ

Die Macht der Musik - Illustrierte Kulturgeschichte der Musikvermittlung im Abendland. Von den Anfängen bis zum frühen 20. Jahrhundert

Quellenkataloge zur Musikgeschichte Band 71 A und 71 B 2019, Zwei Bände zusammen 708 Seiten mit 454 meist farbigen Bilddokumenten, Großformat 21 x 30 cm, Ganzleinen

Band 1: 250,— / ISBN 978-3-7959-1035-8 Band 2: 148,— / ISBN 978-3-7959-1036-5

Die Musikvermittlung bekommt immer mehr Bedeutung im Musikleben. Es gibt kaum ein Orchester oder Musiktheater, das seine Arbeit nicht mit vermittlerischen Tätigkeiten begleitet. Auch die forschungsmäßige Verarbeitung der Musikvermittlung als Teil der Musikwissenschaft erfolgt nach und nach. Die Musikvermittlung zwischen Kunst und Bildung wurde selbst eine kreative Kunst.

Dieses Buch ist ein umfassendes Werk, das die vermittlerische Rolle der Musik in der Kulturgeschichte untersucht. Dabei beschreibt es nicht nur die Geschichte der Musikvermittlung, sondern auch wie Musik in der abendländischen Kulturgeschichte wirkte. Die Reihenfolge der Kapitel folgt dem Lauf der Musikgeschichte, geordnet in zwei Hauptteilen: I. Musik als Vermittler; II. Vermittler für Musik. Die Themen der einzelnen Teile sind wichtige Aspekte der Musikvermittlung im entsprechenden Zeitalter. Einige wenige hier beispielhaft:

- Einführung: Was ist Musikvermittlung? Ihre Verbindung zu Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musiksoziologie. Kunst, Künstler und Gesellschaft in der „Geschichte der Musikvermittlung“ u.a.
- Vorgeschichte und Altertum: Mystik und Mythologie; Musik als Erzieher u.a.
- Mittelalter: Spätantiker Symbolismus in der mittelalterlichen Welt; Musikbilder und Musiknoten; Musikanten, fahrende Sänger u.a.
- Renaissance und Barock: Wettstreit und Kooperation der Künste; Musikikonographie u.a.
- 18. Jahrhundert: Repräsentation; Neue Räumlichkeiten und Apparate; Musik als Geschäft u.a.
- 19. Jahrhundert: Politik und Programm; Literatur als Musikvermittlung; Musikkritik; „Tonmalerei“; Bürgerliche Konzertformen; Wagner und Anti-Wagner u.a.
- Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert: Musikleben und Sezession; Symbolismus vor dem Untergang u.a.

Das Buch illustriert die kulturgeschichtliche Rolle der Musikvermittlung mit vielen Dokumenten aus zeitgenössischen Quellen auf beinahe 700 Seiten und auch mit 452 teilweise farbigen Bildern.

Beispielseiten:

2.1. Spuren in der frühgeschichtlichen Zeit

»Der Rhythmus ist ein Zwang, er erzeugt eine unüberwindliche Lust, nachzugeben, mit einzustimmen; nicht nur der Schritt der Füße, auch die Seele selber geht dem Takte nach wahrscheinlich, so schloss man, auch die Seele der Götter!«

FRIEDRICH NIETZSCHE: *Die fröhliche Wissenschaft*.

Die ersten Funde, die auf Musik hinweisen, sind Flöten aus verschiedenen Knochenmaterialien. Nahe Blaubeuren fand man etwa 35.000 Jahre alte Instrumente, die schon so ausgebildet sind, dass damit sogar eine diatonische Tonleiter gespielt werden konnte. Das deutet auf eine kulturelle Tradition (NICHOLAS CONARD) in der Altsteinzeit. Ob aber damit Musik gemacht, oder nur Signale gespielt wurden, ist nicht bekannt. »Für eine musikalische Funktion der Flöten spricht auch der Umstand, dass die Herstellung, insbesondere der Elfenbeinflöten, technisch sehr aufwändig war und erhebliche Erfahrung benötigte.« Wenn Instrumente – mit welcher Zielsetzung auch immer – aus weniger haltbarem Material gefertigt wurden, kann man sie heute natürlich nicht wiederfinden. Auch Schmuckfunde (Rasselketten als Tanzschmuck, u. ä.) weisen darauf hin, dass in dieser Zeit (um 12.000–8.000 v. Chr.) »synkretische Kultur zwischen Arbeit-Kult-Schmuck-Klang« vorherrschte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass gemeinsame Arbeitsklänge (Gesang, Reime, etc.) mit Klatschen und trommelartigen Geräten begleitet wurden. Denn, wir finden »eine Reihe der kompliziertesten Arbeitsprozesse schon auf sehr früher Stufe der wirtschaftlichen Entwicklung«. Auch die Klänge der Natur faszinierten die Menschen und ihnen wurde in den Mythologien aller Völker und Länder eine musikalische Bedeutung zugeordnet – so z. B. dem Wind und dessen Göttern (den Anemoi mit Zephyros, Boreas, Euros, Notos bei den Griechen, Hiko-gami und Hime-gami und anderen bei den Japanern, dem germanischen Odem oder den indischen Maruts, usw.), diesen »Wind und Sturmgötter[n], eine[r] Geisterschaar, die sich aus den Seelen der Verstorbenen gebildet. [...] Ihr Zuruf, ihr Loblied ist der heulende Sturm, vor dem die Berge zittern und die Erde bebt, die Bäume stürzen und die Wolken zerstieben; dies Geheul ist der Albleich [Elfentanz], der lebloses und lebendes mit unwiderstehlicher Gewalt zum Tanz treibt, das des Orpheus Lied, dem Felsen und Bäume folgen. [...] Das ist auch die Musik, welche die deutschen Sagen in zahlreichen Überlieferungen an der Spitze des wilden Heeres erklingen lassen«. So sind die »zauberhaft singenden Wesen«, die Hesperiden und die Sirenen mit ihrem verführerischen Gesang. Sowohl der helltönende Klang der Zither oder der Vögel, als auch der entsprechend scharfe, durchdringende Ton des Windes wurde als deren Gesang gedeutet.



Harfenspieler



Flötenspieler

Abbildung 1 Kykladidole, 3. Jahrtausend v. Chr. Grabbeigabe aus Thera.

2.2. MESOPOTAMIEN, ÄGYPTEN UND DIE BIBLISCHEN ZEITEN

In den religiösen Festzügen hatten Musikergruppen – auch priesterliche – große Bedeutung. Bei den Grabmalereien von Ramses III. (ca. 1221–1156 v. Chr.) befindet sich die Abbildung einer Prozession mit Mitgliedern der Priesterschaft, Söhnen des Königs, Wächtern, Soldaten und Offizieren mit Abzeichen. Hinter dem Hohepriester ergänzt eine Musikgruppe, bestehend aus Trompete, Trommel, Doppelpfeife und anderen Instrumenten mit Chorsängern, den Umzug.



Abbildung 18: Harfe spielende Musikpriester, nach Wandgemälden im Grab von Ramses III

»Es gehörte zu den religiösen Vorschriften für die ägyptischen Priester, dass sie Kopf und Antlitz glattrasiert trugen, weil sie sich den Göttern nur rein nähern durften. Nach Herodot schoren sie sich alle drei Tage. Diese Vorschriften absoluter Reinlichkeit forderten auch, dass ihre Gewänder aus Flachs gefertigt sein mussten. Sie waren sehr fein, leicht und weiß. Wie die jüdischen Priester mussten sich auch die ägyptischen vor jeder Unreinlichkeit hüten. Wenn man ein totes Insekt auf ihren Kleidern fand, wurden sie mit harten Strafen belegt. Um den Hals trugen die Priester die Figuren der Götter und Göttinnen, denen sie dienten, oder ihre Symbole. Ihre Kleidung bestand aus einer kurzen Tunika, *Schenti* genannt, und darüber trugen sie einen reichen Mantel, *Calasiris*. –Die von den beiden Priestern gespielten Instrumente unterscheiden sich von den modernen Harfen nur dadurch, dass sie an der vorderen Seite kein Querholz haben. Sie hießen *Buni* und wurden nur mit der Hand, nicht mit dem Plektron gespielt. Die größten ägyptischen Harfen, die man kennt, sind sechs und einen halben Fuß hoch. Die eine der hier dargestellten hat elf, die andere dreizehn Saiten. Im Louvre befindet sich eine vollständig erhaltene dreieckige Harfe, welche einundzwanzig Saiten besitzt.«

3.1. GRIECHENLAND: PHILOSOPHIE UND WISSENSCHAFT

Die Zuhörer der älteren griechischen Musik stellten drei Elemente als Voraussetzung für »Klarheit und Bestimmtheit« auf: Ton, Zeitmaß und Buchstabe/Silbe. Diese drei Elemente sollten gleichzeitig wahrgenommen werden, »und dadurch die ethische Wirkung der Kunst (insbesondere der Poesie) zu erhöhen.« Das Harmonische entsprach hier dem Tongeschlecht-System. In verschiedenen Gebieten gab es unterschiedliche Vorstellung über den

Vorrang der einzelnen Tonarten.⁵⁹ So bestimmte PLATON sowohl den Charakter und Ethos der Tonarten, als auch den der Instrumente und damit deren kultische Bedeutung:

»Welche unter den Tonarten sind nun weichlich und für Trinkgelage geeignet? Die ionische, war seine Antwort, und die lydische, welche schlaff genannt werden. Wirst du nun diese, mein Lieber, bei kriegerischen Männern brauchen können? Keineswegs, antwortete er, sondern es scheint, du behältst die dorische und die phrygische übrig. [...] Diese zwei Tonarten, die gewaltsame und die zwanglose, die der vom Glück Verfolgten und Begünstigten, der Besonnenen und Mannhaften Lautfärbung am schönsten nachahmen werden, - diese lass übrig! [...] Nicht also, fuhr ich fort, werden wir Vielheit der Saiten oder auch Werkzeuge mit allen Tonarten brauchen bei den Gesängen und Liedern? Es scheint mir[,] nicht, erwiderte er. Meister des Trigonons also und der Pektis und aller der Werkzeuge, die viele Saiten und viele Tonarten haben, werden wir nicht ernähren? Offenbar nicht. Wie aber: Flötenmacher oder Flötenbläser – wirst du sie in das Gemeinwesen aufnehmen? Oder ist dieses Instrument nicht das umfangreichste, und sind eben die allstimmigen nicht gerade Nachahmungen der Flöte? Das ist ja klar, erwiderte er. Die Lyra bleibt dir also übrig, sagte ich, und die Kithara, und zwar als brauchbar in der Stadt; und dann auf dem Lande für die Hirten wäre eine Art Rohrpfeife brauchbar. [...] Da tun wir, fuhr ich fort, nichts Neues, mein Lieber, indem wir dem Apollon und den Instrumenten des Apollon den Vorzug zuerkennen vor Marsyas und dessen Instrumenten.«

4.1. SPÄTANTIKER SYMBOLISMUS IN DER MITTELALTERLICHEN WELT



Abbildung 69: Christus der wahre Orpheus, 2. Jh., Marcellinus-Petrus-Katakomben in Rom.

So wie Orpheus, »auch der liebende Spielmann Gottes, der Christus-Orpheus, trägt eine Lyra in seinen Linken. Diese Lyra, so Clemens, »der junge Direktor der Alexandrischen Katechistenschule, ist die Kirche. Der liebende Spielmann bringt ihre Saiten zum Klingen. So kann für die Eurydike-Menschheit das rettende Lied des Lachens, der Hoffnung und der Auferstehung erklingen.«

.....

Besonders große Bedeutung bekam die Musik bei der Entstehung einer neuen mittelalterlichen Kultur im 8. Jahrhundert. Nach dem PIPPIN DER JÜNGERE (auch Kurze genannt 714–768), Hausmeier aus dem Karolinger Geschlecht, den letzten Merowinger CHILDERICH III. (ca. 720/737–ca. 755) abgesetzt hatte und sich zum König ausrufen ließ (751), bemühte er sich um eine engere Beziehung zum Papst. Als er dann der Bitte des Papstes STEFAN II. (Papst 752–757) entsprach, die Langobarden besiegte (754–756) und von ihnen auch die Rückgabe des Exarchats von Ravenna an den Papst erzwang, entstand ein reger kultureller Austausch zwischen ihnen bzw. mit dem nachfolgenden PAUL I. (Bruder von STEPHAN II., Papst 757–767). Aus einem 758 geschriebenen Brief von PAUL I. an PIPPIN zitiert CESARINO RUINI: »Wir haben an Eure Majestät alle Bücher geschickt, die wir finden konnten, nämlich ein Antiphonar und ein Responsalie und außerdem die *Ars Grammatica* von Aristoteles und die Bücher des Dionysos Aeropagita...« Die beiden ersten Bücher enthielten Stundengebete und Texte von Messen, denn eine musikalische Notation war noch nicht vorhanden. Deswegen hat der Papst auch den Kantor SIMEON nach Rouen geschickt, um die mündliche Überlieferung der Melodien (Psalmodien) weiterzugeben. Später war es KARL DER GROSSE (747/48–814), der diesen neuen liturgischen Kurs dem alten gallischen vorziehen ließ, um damit eine kulturelle Einheit im römischen Christentum zu fördern. Es entstand eine Schule des »römischen Gesangs« die in Metz didaktisch organisiert wurde. RUINI stellt das Befremden fest, dass »die erzwungene Einführung der *Cantilena Romane* in ihre rituellen Gebräuche unter den fränkischen Kantoren auslöste.«⁷⁶ Man nannte und nennt es »Gregorianischer Gesang«, mit der (noch nicht nachgewiesenen) Annahme der Urheberschaft von Papst GREGOR I. (dem Großen, Papst 590–604). Schon seit dieser Zeit wird GREGOR beim Komponieren abgebildet.

.....

4.2. MUSIKBILDER UND MUSIKNOTEN

Die bildliche Festlegung akustischer Phänomene, deren Entwicklung im späten Mittelalter mit großen Schritten vorangegangen ist, war gleichzeitig eine neue Möglichkeit der Musikvermittlung. Es gab wohl noch immer aus der griechischen Musik übernommene alphabetische Notation (und gibt es bis heute), nämlich die Tonhöhe mit einem Buchstaben zu benennen, die aber außer dem Tonnamen nichts verrät. Ab ca. 800 wurden allmählich die Kirchengesänge mit neumaticher Notation ergänzt, bzw. später neu zusammengesetzt, wie wir sie in den Klöstern St. Gallen und Einsiedlern noch heute vorfinden. Der Name ist griechischer Ursprung. »Seine Bedeutung ist der Wink, die Gebärde (lateinisch *numen, nutus*, vom Stammverb *nuere*, nicken, winken).« Auch der Talmud bezeichnet die Rezitation der Heiligen Schrift als *neima*. Allerdings ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Süßigkeit. So kann die Übereinstimmung auch Zufall sein.



Abbildung 80: Klarissen im Chorgestühl. Canterbury Psalter um 1148/49.

4.3. MUSIKANTEN IN DER MITTELALTERLICHEN GESELLSCHAFT: DIE ERSTE KOMMUNIKATION – FAHRENDE SÄNGER

Nach den Minneregeln von EBERHARD VON CERSNE stellte FRANZ XAVER WÖBER (als Erzählung eines Ritters) die »Gebote der Minne« zusammen:

1. »Du sollst den Geiz fliehen wie ein faules Aas und Milde lieb haben.
2. Du sollst die Lüge meiden und fliehen überall.
3. Du sollst Niemanden schelten oder ihm böse nachreden.
4. Du sollst nie ein Liebesverhältnis verrathen, wo immer du eines weist.
5. Du sollst die Geheimnisse der Liebe Niemandem im Vertrauen mittheilen.
6. Du sollst deiner Liebe eine reine keusche Stätte im Herzen bewahren.
7. Du sollst der Liebe eines Andern, die er sich rechtlich erwarb, nicht nachstellen.
8. Du sollst mit Niemandem Liebe pflegen, vor dem dich natürliche Scham zurückhält.
9. Du sollst den Gebothen der Frauen gehorsamen.
10. Du sollst allzeit bestrebt sein, deiner Liebe in aller Ehrbarkeit zu dienen.
11. In allen Dingen sollst du deinen Frohsinn und deine höfische Sitte bewahren.
12. Du sollst niemals zu Scherz oder Kurzweil deiner Liebe Willen brechen oder dawiderhandeln.
13. Du sollst bei allen deinen Scherzen weder die Schamhaftigkeit noch die Zucht deiner Liebe verletzen.«



Abbildung 96: HEINRICH VON MEISSEN, genannt Frauenlob
Codex Manesse ca. 1300–1340. Blatt 399r



Abbildung 97: Meister JOHANNES HADLAUB.
Codex Manesse ca. 1300–1340. Blatt 371r

RENAISSANCE – BAROCK IM 17. JAHRHUNDERT. WETTSTREIT UND KOOPERATION DER KÜNSTE

»Die Renaissance kommt erst, wenn der *Lebenston* sich ändert, wenn die Ebbe ertötender Lebensverneigung einer neuen Flut weicht und eine steife frische Brise weht; sie kommt erst, wenn in den Geistern die frohe Zuversicht heranreift, die Zeit sei da, alle Herrlichkeiten der antiken Welt zurückzugewinnen, in denen man sich schon lange gespiegelt hatte.«² Damit endete JOHAN HUIZINGA das Mittelalter, den Herbst des Mittelalters. In der Geschichte gab es immer wieder eine »Renaissance«, eine Wiedergeburt, aber die ganze Epoche am Ende des Mittelalters brachte ganz neue **Einsichten, ein neues Weltbild, »Humanitas«**, die auch von der Wiedergeburt der Antike ausgingen. Ein neues Bildungsideal entstand, das die Epoche besonders nach der Reformation dominierte. Die Zeiten danach, besonders das 17. Jahrhundert prägten Religionskämpfe, Gegenreformation, Kriege um Vorherrschaft. Währenddessen entstand ein neues Kunstverständnis und dabei eine prächtige Kunst. Die Musik wurde ein wichtiger Teil der Prachtentfaltung und diente der Unterhaltung der herrschenden Klassen. Aber sie beeinflusste die Kulturgeschichte nicht wenig, regte an und brachte ganz neue Formen hervor, die auch auf die späteren Jahrhunderte wirkten. Nicht wenig Anteil hatte die Musik in der Vermittlung eines neuen Lebensgefühls, die bis in die unteren Klassen reichte. Die Welt ist voller Harmonie und der Mensch soll sie »hören« – wie SHAKESPEARE sagte:

»Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen. Sanfte Still' und Nacht,
sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den Du da siehst,

der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
zum Chor der hellgeäugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.«³
(WILLIAM SHAKESPEARE: *Der Kaufmann von Venedig*.
5. Aufzug 1. Szene.)

5.1. DAS NEUE MENSCHENBILD – EIN NEUES LEBENSGEFÜHL



»Wer vil lust hat wie er hofier
Nachts vff der gassen vor der th²r
Den glust / das er wachend erfriuer«
(»Die da gelüestet zu hofieren
Nachts auf den Gaßen, vor den Thüren,
Die möchte wachend gern erfrieren.«)

Abbildung 150: »Von nachtes hofieren«
SEBASTIAN BRANT: *Das Narrenschiff*

»So sie der gœuchin d²nt hofieren
Mit seittenspyel / mit pffifen / syngen
Am holtzmarckt vber die blœcher sprige
Das d²nt studenten / pffaffen / leyen /
Die pffifen z² dem narren reyen
Eyner schrygt / juchtzet / brœllt vnd blœert
Als ob er yetzend würd ermœert«

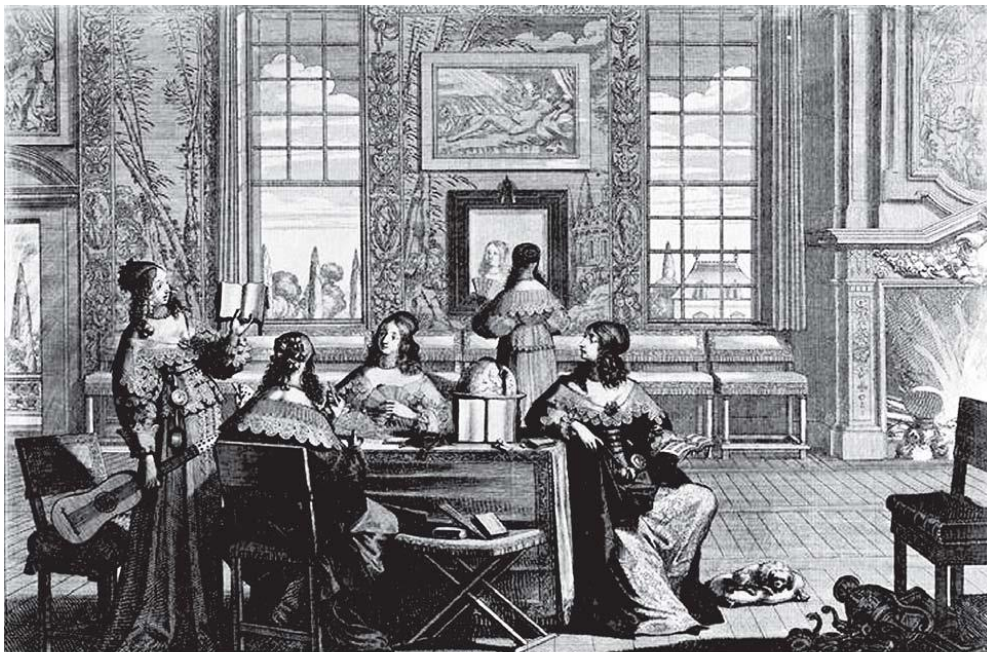
Wenn sie der Gäuchin so hofieren
Mit Saitenspielen, Pfeifen, Singen,
Am Holzmarkt über Blöcher springen.
Das thun Studenten, Pfaffen, Laien;
Die pfeifen zu dem Narrenreihen,
Einer schreit, jauchzt, brüllt und plärrt,
Wie den man hin zu Galgen zertr.
«

Das Volk konnte Schau- und Narrenspiele auf den Jahrmarkten genießen. Berufsschauspieler sammelten für die Darstellung Geld in Sammelbüchern ein. Besonders populär wurde die *Commedia dell'Arte*, eine Art Stegreif-Lustspiel mit sehr vielen Improvisationselementen, Aktionen, Wortspielen und festen maskierten Figuren wie *Arlecchino* (eine Dienerfigur mit lockerer Zunge aus Bergamo), *Colombina* (ein unmaskiertes Mädchen aus der Unterschicht), *Pagliaccio* (der Spötter), *Pulcinella* (ein dummer aber heimtückischer Diener), *Brighella* (ein verschlagener, bäuerlicher Diener, auch aus Bergamo), *Pantalone* (ein wohlhabender aber kränklicher Kaufmann), *Dottore* (der gelehrter Jurist), *Il Capitano* (der feige Soldat), *Scaramuccia* (der Angeber) und die *Zanni* (mehr Sammelfiguren mit verschiedenen Charakteren, die sich ergänzten) und *Vecchi* (Sammelfiguren aus der Oberschicht) und noch einige andere. Die *Commedia dell'Arte* war eine Art ›Renaissance‹ der römischen Komödien, wie der von TERENZ (195/184–159/158 v. Chr.) und PLAUTUS (ca. 254–ca. 184 v. Chr.).

Wie sehr Musik und Theater das Leben des bürgerlichen Publikums durchdrang, beweist die Beschreibung des Dreikönigstags 1668 von PEPYS:

»Fuhr dann zu Mrs. Pearse und holte ihre Base Corbet, Knepp und den kleinen James ab und brachte sie ins Theater. Da es voll war, mussten wir Sperrsitze nehmen, was mich, neben den Apfelsinen, 20s [Shilling] kostete. Das bedrückte mich, obwohl mir ihre Gesellschaft angenehm war. Nach dem Stück wartete ich, bis Harris umgezogen war (man hatte den ›Sturm‹ [Nach SHAKESPEARE in der Opern-Version von dem Dichter JOHN DRYDEN, 1631–1700 und dem Theaterdirektor WILLIAM DAVENANT] gegeben). Fuhren dann mit mehreren Kutschen nach Hause, wo ein gutes Kaminfeuer und Kerzen brannten, im Amt ebenso. Draußen warteten bereits die Schwestern Mercer und Betty Turner, Pembleton und Will Batelier. Gingen also sehr fröhlich hinein und begannen sofort zu tanzen, da wir außergewöhnlich gute Musiker hatten, zwei Violinen, ein Violoncello und eine Theorbe (vier Musiker), die Kapelle des Herzogs von Buckingham, die beste der Stadt, die mir Greeting [THOMAS GREETING, † 1682, er spielte Flageolett, Posaune und Violine in der Königlichen Kapelle] mein Flötenlehrer, schickte. Später gab es in meinem Haus ein sehr gutes Abendessen, und wir waren bei guter Musik sehr vergnügt. Nach dem Essen wieder Tanz und Gesang ... [...] Als sie fort waren, gab ich dem Geiger 3£ für alle vier und ging zu Bett, müde und sehr zufrieden. Dachte einmal mehr mit größter Zufriedenheit darüber nach, dass diese Dinge, Musik, Theaterbesuche und dergleichen, die wahren Freuden auf Erden sind, für die zu arbeiten sich lohnt. Deshalb suche ich das Vergnügen jetzt, denn wer weiß, vielleicht fehlt es mir später an Gesundheit und Geld, und am Ende habe ich nur mit der vergeblichen Hoffnung auf dieses Glück gelebt.« (6. Januar 1668);

5.4. FESTE, GEBURT DER OPER: KLANG, GESTEN UND TECHNIK



LES VIERGES FOLLES.

*Tu vois comme ces Vierges folles
S'amusent inutilement
Après des actions frivoles,
Quot Elles font leur Element.*

*Les Jeux, les Festins, la Musique,
La Dance, et les livres d'Amour;
C'est à quoy leur Esprit s'applique,
Y passant la nuit, et le jour.*

*O que ces Ames insensées
Cherissent les Mondaines!
Leurs paroles, et leurs pensées
Ne s'attachent qu'aux Vanités.*

*D'un faux lustre leur vie s'eflatte,
Elles aiment ce qui leur nuit
Et l'ors que le Monde les flatte,
Il les échaute et les détruit.*

A Paris, chez le Blond, vis à Doyse, au Pavillon Royal. Avec Privilège du Roy.

Abbildung 220: ABRAHAM BOSSE: Damensalon – *Les vierges folles* – *La dissipation* (Die Zerstreuung der närrischen Jungfrauen), 1635, 21,8 · 32 cm, Gravierung auf Büttenpapier.

Du siehst, wie die verrückten Jungfrauen
sich unnützlich amüsieren,
mit frivolen Handlungen,
aus denen sie ihre Lebensgrundlage schöpfen.

Spiele, Festessen, Musik,
Tanz und die Liebesbücher;
damit beschäftigt sich ihr Geist,
und damit verbringen sie den Tag und die Nacht.

O das mondäne Leben, die diese unsinnigen
Seelen lieben
ihre Worte und ihre Gedanken,
hängen nur an Eitelkeiten.

Was für ein falscher Glanz ist ihr Leben!
Sie lieben, was ihnen schadet,
und während die Welt ihnen schmeichelt,
bezaubert und zerstört sie zugleich [Übs.: JULIA ROTH]

Diese Gesellschaft gelehrter Frauen und derer, die sich dafür hielten, war eine über Jahrhunderte andauernde emanzipatorische Bewegung, die nicht wenig ausgespottet wurde. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts, nach der Gründung der Zusammenkunft ›*Bluestocking Society*‹ in England wurden diese (Art) Frauen ›*Blaustrümpfe*‹ genannt.



Nach seinem Tode (Ludwig XIV.) war alles vorbei. Frankreich versank in Schulden, die die vielen Kriege und der übermäßige Luxus des Hofes in den vergangenen Jahrzehnten verursachten. Eine neue Epoche, die der ›*Régence*‹ war angefangen, die alte strahlte aber noch weiter aus.



Abbildung 248: ANTOINE WATTEAU: Firmenschild des Kunsthändlers GERSAINT (Detail), 1721, Öl auf Leinwand, 166 · 306 cm (das ganze Gemälde).

LUDWIG XIV. verschwindet in einer Kiste. Sein Bildnis wird nicht mehr gebraucht. Mit ihm entschwindet auch der Spiegel – die Eitelkeit –, auch in die Kiste gepackt. Die alte Boulle-Uhr zeigt, dass seine Zeit abgelaufen ist. Die Gesellschaft (die Dame und die Herren) schaut zu, wie die Ladendiener die Arbeit bewerkstelligen.

6.1. Musik und Repräsentation innerhalb und außerhalb des Hofes

»Viel Fürsten halten ein Musica, zu welcher Wir dir weder rathen noch mißrathen wollen, eher aber mißrathen, denn seind nur Leut so gar viel kosten, wann sie gut seind, [...] wann du aber völlig aus deinen Schulden wärest, und die Zeit gar gut, kein Krieg und ander Ungelegenheiten, so kuntest eine halten, von ein zwölf Personen aufs meiste, welche aber gar excellent sein müßten in deinen Stimmen und Instrumenten,« Fürst KARL EUSEBIUS VON LICHTENSTEIN an seinem Sohn

Der »Musicalischer Almanach« von 1782 veröffentlichte ein »Unvollständiges Verzeichniß nur der uns bekannten musikalischen Erdengötter«:

»Der Kaiser, spielt das Clavier und das Violoncello.

Die Königin von England das Clavier. Ihr Lieblingskomponist ist Abel.

Ihr Gemahl und der König von Preussen, die Flöte.

Der Churfürst von Pfalz-Bayern, das Clavier und die Flöte, aber mit ausserordentlicher Schüchternheit.

Der Herzog von Württemberg, das Clavier.

Der Herzog von Braunschweig, die Violin. Sein Lehrer und Liebling ist Pesch.

Die Prinzeßinn von Sachsen, Clavier und Sang.

Der Markggraf von Baden, hat ehemals die Flöte,

Der Markggraf von Brandenburg das Violoncello gespielt.

Die Marggräfinn von Baden, spielt das Clavier.

Die regierende Fürstinn von Nassau-Weilburg, hat ehemals göttlich gesungen, spielt noch das Clavier.

Der Fürst von Fürstenberg, spielt das Violoncello.

Der Fürst von Salzburg, die Violin.«

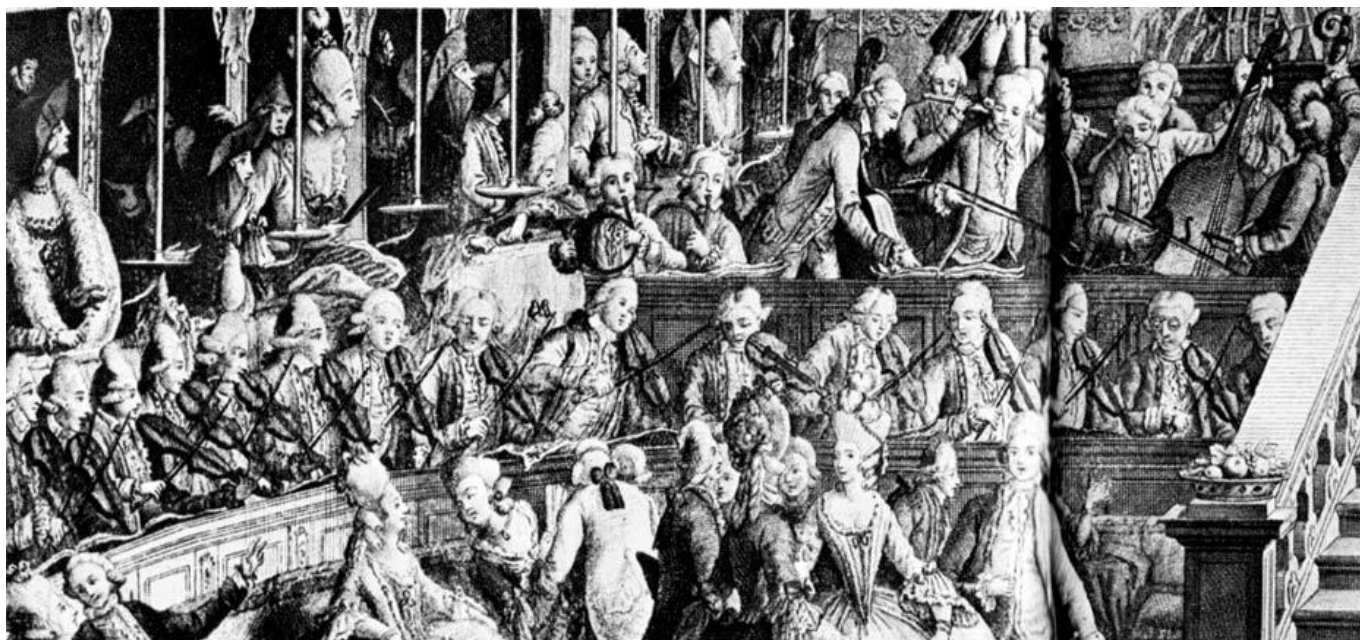


Abbildung 251: ANTONIO MAURO: Bankett und Ball im *Teatro San Benedetto*. Detail: Das Orchester (linke Seite) Stich, Rapho Paris. Das Orchester bestand aus ca. 70 Musikern, die beiderseitig aufgestellt waren. Für seine Darstellungen benutzte GUARDI vorhandenes Material, wie Stiche von ANTONIO BARATTI (1724–1787) oder ANTONIO MAURO. (tätig 1770–1795).

»Die Ausstattung der Oper ›Der Großmogul‹ kostete 1724 die Kleinigkeit von 75.974 Fl. Im Durchschnitt veranschlagte man die Inszenierung jeder neuen Oper auf 60.000 Fl., Summen, [...] Die von Hasse komponierten Opern wurden glänzend ausgestattet; ›Solimano‹, 1753 aufgeführt, kostete 100.000 Taler, an ›Siroe‹, die letzte Oper dieses Komponisten, wandte man 1763 noch 23.077 Taler, und dabei kam sie nicht öfter als 7mal zur Darstellung. In der Oper ›Ezio‹, die 1755 zur Aufführung kam, machte die Dekoration der Stadt Rom mit natürlichen Springbrunnen und einem Wasserfall das größte Aufsehen. Für die Maschinerie und die Beleuchtung wurden 8.000 Lampen gebraucht und 250 Mann zur Bedienung erfordert. Im Triumphzug des Ezio (Aetius), der 25 Minuten dauerte, traten 400 Statisten auf mit 102 Pferden, im Schlussballett waren 300 Personen auf der Bühne. Jedes neue Ballett kostete an Ausstattung in Dresden gegen 36.000 Taler. [...] 1742 kam [in Berlin] Grauns ›Cäsar und Kleopatra‹, 1743 Hasses ›Clemenza di Tito‹ zur Aufführung, jede dieser Opern forderte an Dekorationen 150.000 Taler, an Kostümen 60.000 Taler Unkosten. ...«
 Zum Vergleich: JOSEPH FUX wurde 1698 mit 40 Taler monatlich als ›kaiserlicher Hofcompositor‹ angestellt. Diese Vergütung wurde 1701 auf 60 Taler erhöht und ab 1702 bekam er dazu noch jährlich 400 Fl. (400 Gulden entsprach etwa 267 Taler) als Ersatz für seine entgangene Zusatzstelle in der Schottenkirche.

seit 1797

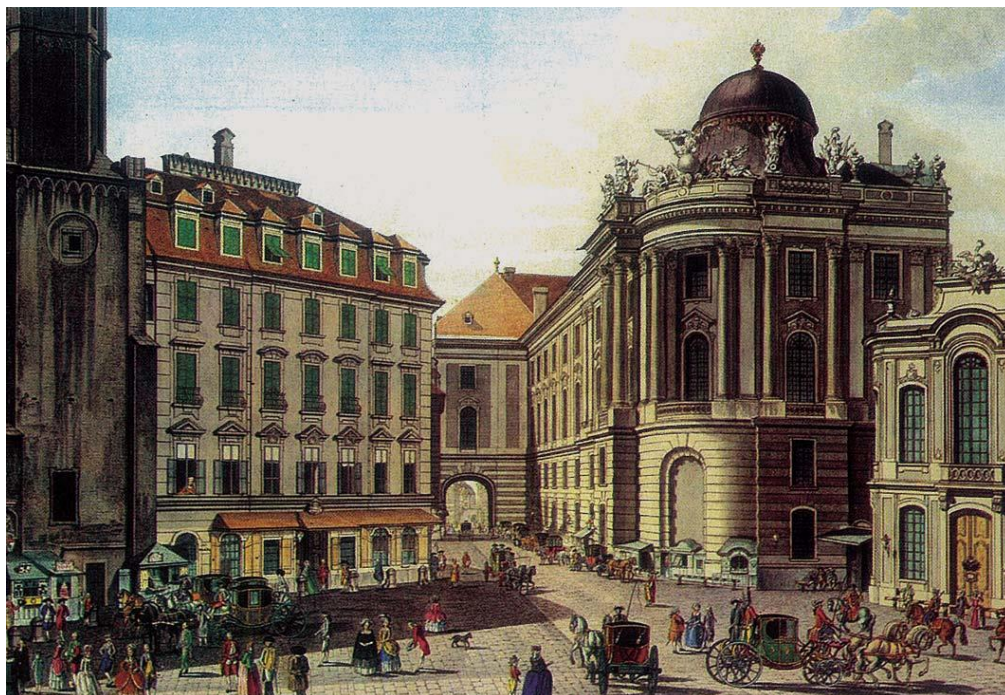


Abbildung 262: CARL SCHÜTZ, Michaelerplatz mit dem (alten) Burgtheater, 1783 Radierung koloriert 37 · 48 cm.

Das »Theater nächst der Burg« wurde 1741 für die italienische Oper eröffnet. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts spielte man hier auch französische Komödien, Tragödien und komische Opern. Hier fanden einige Uraufführungen der Reformoper von GLUCK statt: »Orfeo ed Eurice« (1762), »Alceste« (1767) und »Paride ed Elene« (1770). Ab 1776 wurde das Burgtheater »Nationaltheater« für das deutsche Schau- und Singspiel. Hier wurde MOZARTS »Die Entführung aus dem Serail« (1782) uraufgeführt. Ab 1783 spielte man hier wieder italienische Opern, u. a. von MOZART »Le nozze di Figaro« (Uraufführung 1786), »Don Giovanni« (Wiener Erstaufführung 1788) und »Cosi fan tutte« (Uraufführung 1790).

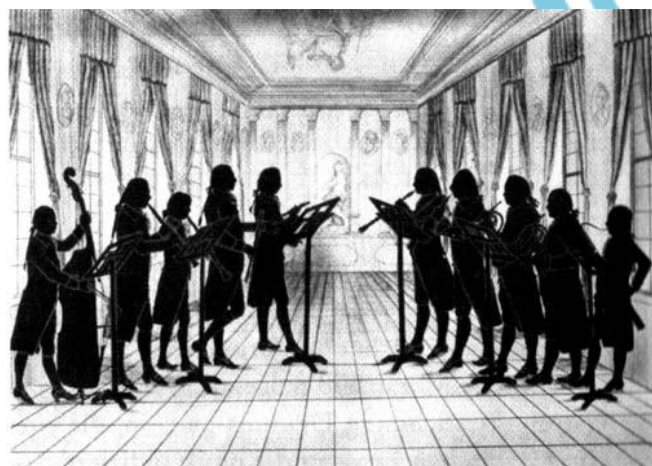


Abbildung 273: Harmonie des Reichsfürsten KRAFT-ERNST VON OETTINGEN-WALLERSTEIN (1748–1802), 1791. Silhouette.

Zu den besonderen Leidenschaften von KRAFT-ERNST gehörte auch die Musik. Seine Hofkapelle, für die das Mannheimer Orchester als Vorbild diente, setzte sich aus vorzüglichen Instrumentalisten zusammen – berühmt waren insbesondere die Bläser, von denen einige auch namhafte Komponisten waren. Als bedeutendster Komponist in Diensten KRAFT-ERNSTS ist ANTONIO ROSETTI (1750–1792) zu nennen. Die »Harmonie« oder »Harmoniemusik« war ein Bläser Ensemble des 18. Jahrhunderts. Es spielte nicht nur die dafür komponierten Werke, sondern auch die »gesetzten« aus ursprünglich anderen Besetzungen. »Nun habe ich keine geringe Arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine opera [Entführung aus dem Serail] auf die Harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon; und soll nun eine Neue Sinfonie auch machen! – wie wird das möglich seyn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die Harmonie zu setzen – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. – Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen ...« (W. A. MOZART an seinen Vater, »vienne ce 20 de Juillet 1782«.)

6.2. MUSIK UND THEATER – LEBEN ALS BÜHNE

HÄNDELS italienisches Opern-Unternehmen (Opern Akademie) kämpfte andauernd mit finanziellen Problemen – auch wegen der Konkurrenz wie die *Opera of the Nobility* von NICOLA ANTONIO PORPORA (1686–1768) und des veränderten Geschmacks des Publikums, das den Text der italienischen Opern

nicht verstand und mehr nach satirischen englischsprachigen Bühnenwerken mit politischem Inhalt wie »The Beggar's Opera« (1728) von JOHN GAY (1685–1732) und JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH (1667–1752) lechzte. »Die Bettler-Oper gab das Signal zu einem allgemeinen Ausbrüche musikalisch-dramatischer Rohheit. In den nächsten zwölf Jahren entstanden mehr als hundert Singfarcen ähnlichen Schlages, ...« – urteilte der Musikwissenschaftler FRIEDRICH CHRYSANDER (1826–1901). GAY und PEPUSCH verwendeten »eine Fülle der anmutigsten und charakteristischen Tanz- und Gesellschaftslieder«, sogar englische Volkslieder. Der Sprechgesang wurde mit *recitativo accompagnato* vom Orchester begleitet. Auch HÄNDEL wurde parodiert: sein Marsch aus der Oper »*Rinaldo*« (später wurde er »The Royal Guards March«) mit Trommeln und Trompeten. Die Melodien wurden sehr populär und für Flöte und Violine gedruckt.¹⁴³ Die Akteure waren den Zeitgenossen bekannt, Mr. Peachem parodiert den stadtbekanntem Spitzel JONATHAN WILD (1683–1725), der »ein Polizeispitzel gewesen, ein überzeugter Deist, was ihn nicht gehindert hatte, 35 Räuber, 22 Einbrecher, 10 anderweitige Verbrecher der Gerechtigkeit zu überliefern und fünfmal verheiratet zu sein«.

Der Unternehmer JOHN RICH (1692–1761), bei dem diese »Bettler-Oper« monatelang mit vollem Haus lief, hat auch sehr erfolgreich eine Neuigkeit eingeführt, nämlich »Einlagen von Tänzen und Gesängen auf seiner Bühne«.

Neben den professionellen Theaterunternehmern gab es eine große Anzahl Liebhaber-Theater, die auch in Räumen wie das *Drury Lane Theater* Vorstellungen gaben, sehr zum Missfallen der Presse.



Abbildung 301: E. ZIMMEMANN nach WILLIAM HOGARTH, Das lachende Publikum, 1736, Radierung, 18,7 · 17,2 cm.



Abbildung 303: WILLIAM HOGARTH, The Chorus 1732, Stahlstich. Die Gravur gehört zu der Sammlung »A Midnight Modern Conversation« (»Eine mitternächtliche moderne Unterhaltung«). Es stellt die Sänger eines Chores bei der Probe des Oratoriums »Judith« von WILLIAM DEFESCH (WILLEM DE FESCH, 1687–1761). Der Chorleiter hat im Übereifer seine Perücke verloren, was Keinen kümmert.

6.3. Musik als Geschäft – die Familie Mozart in ihrer Zeit

Die reisenden Musiker – gewissermaßen Nachfahren der mittelalterlichen Spielleute, die »Musikalischen Zugvögel«, wie die *Berliner Musikalische Zeitung* sie noch am Jahrhundertende (1793) nennt, waren im 18. Jahrhundert Typen des musikalischen Broterwerbs. Sie erfreuten sich nicht gerade des besten Rufes. »Musikalische Zugvögel, zu sagen herumreisende virtuosirende Geiger und Pfeifer, bekommt man im heil. Römischen Reich fast aller Orten zu sehen. Es ist, wenn die Charlatans von Norden und Süden sich das Wort gegeben hätten, die ehrlichen deutschen Pfahlbürger zum Besten zu haben und sich von ihnen für Narrenspotten, die sie für unerhörte Kunststücke ausgeben, bezahlen zu lassen. Selten ist unter solchen Reisenden ein wahrer Künstler, weit häufiger kommen die Sudler [Pfuscher] und Markschreier daher, die wahrlich, statt daß sie mit rothen Hosen und abgessilberten seidnen Westen von den Pulten im Ausland manövirten, besser thäten, sie blieben zu Hause und pflanzten Kohl und Rüben.«

Besonders die dritte, sogenannte »große« Reise, die die Familie MOZART – LEOPOLD, seine Frau ANNA MARIA WALBURGA (1720–1778) und die Kinder WOLFGANG und MARIANNE – vom 9. Juni 1763 bis 30. November 1766 unternommen hat, wurde mit großem organisatorischen und logistischen Aufwand betrieben und sie zeigt auch die hervorragenden Manager-Qualitäten LEOPOLD MOZARTS. Am 19. Juli 1763 konnte man eine auf 7. Juli zurückdatierte Ankündigung der Reise in der »ExtractSchreiben, Oder Europaeische Zeitung«, die »Aus Verschiedenen Orten, und der Zeiten neuesten Begebenheiten« berichtete, lesen:

»Vorgestern Morgens ist der Hochfürstl. Saltzburgische Vice-Capellmeister, Herr Leopold Mozart, mit seinen 2. Bewundernswerthen Kindern von hier nach Stuttgart abgereiset, um seine Reise über die größten Höfe Deutschlands nach Frankreich und Engeland fortzusetzen. Er hat den Inwohnern seiner Vatterstadt das Vergnügen gemacht, die Würkung der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der Große GOTT diesen zwey lieben Kleinen in so großer Masse mitgetheilet, und deren Herr Capellmeister sich mit so unermüdetem Fleisse als ein wahrer Vatter bedient hat, um ein Mäglein von 11. und, was unglaublich ist, ein Knabe von 7. Jahren als ein Wunder unserer und voriger Zeiten auf dem Clavessin der Musikalischen Welt darzustellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehemals von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenz-Zettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit Bewunderungswerther gefunden.«

Die Gesamteinnahmen kennen wir aus dem Tagebuch des Benediktinerpaters BEDA HÜBNER (1740–1811), eines Freundes der Familie MOZART. LEOPOLD berichtete ihm nach der Rückkehr in Salzburg und zeigte »alle présentiers und Verehrungen, so sie auf der ganzen Reise bekommen [...] Demnach habe ich auch alle Verehrungen, und presenter, so gemelter Herr Mozart mit seinen Kindern [...] von denen großen Monarchen und denen Landesfürsten bekommen: Güldene Sakuhren hat Er 9 mitgebracht: güldenen Tabachieren hat Er 12 bekommen: güldene Ring mit denen schönsten edelgesteinen besetzt hat Er so viele, das er selbst nicht weist wie viele: Ohrgehäng vor das frauenzimmer, Halszierde, Messer mit güldenen Klingen, Flaschenkellerl, Schreibzeig, Zahnstürerbüchsel, güldene Einsatz vor das faruenzimmer, Schreibtäferl, und dergleichen galanteriewaahren ohne Zahl und ohne Aufhören;« LEOPOLD hat Kredite aufgenommen, aber insgesamt 20.000 f. (Gulden) eingenommen (laut BEDA HÜBNER, Eintragung 29. November 1766). Summa summarum hat er einen deutlichen finanziellen Gewinn gemacht.



Abbildung 328: FRANCIS JUKES nach THOMAS ROWLANDSON: Konzert in Vauxhall Gardens, 1784, Radierung und Aquatinta, handkoloriert, 53,3 · 76,2 cm.

»1784 im Aquarell in der Royal Akademie ausgestellt, zeigt er ein Panorama der Besucher und porträtiert neben der adligen Prominenz auch zahlreiche Vertreter der Bourgeoisie, Intellektuelle wie Militärs: zur Linken die Gruppe um Dr. JOHNSON mit seinem Adlatus BOSWELL, dem (1774 bereits verstorbenen) Literatenfreund OLIVER GOLDSMITH und seiner langjährigen geschätzten Gesprächspartnerin Mrs. THRALE, allesamt ausgelassen beim üppigen Mahl in einer »supper box«, einer Nische, in der während des Konzerts Speisen und Getränke konsumiert werden konnten. Aus dem hell erleuchteten Konzertgebäude, der »Gothick Orchestra«, lehnt sich, von ihrem Orchester begleitet, im zentralen Balkon die zu ihrer Zeit berühmte Sopranistin Mrs. WEICHSELL im Gesangsvortrag heraus – über einem wenig aufmerksamen Publikum, in dem eine der ersten Damen der Gesellschaft, GEORGINA, HERZOGIN VON DEVONSHIRE, mit ihrer Schwester auszumachen ist, weiterhin zu Rechten der PRINCE OF WALES, der seiner ehemaligen Geliebten PERDITA ROBINSON ungeachtet ihres untergehakten zwergwüchsigen Gatten ins Ohr flüstert.«

7.4. Musikkritik als Musikvermittler

»Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben.« FRIEDRICH SCHILLER.

»Die musikalische Kritik verschafft sowohl dem Künstler als dem Liebhaber die beträchtlichsten Vorteile. Für den Künstler ist sie eine treue Ratgeberin; sie leitet ihn in das, seinen Kräften angemessene Gebiet; sie wählt ihm aus den gesamten Kunstmitteln die besten und zweckmäßigsten aus, deren er sich zu seinen jedesmaligen Absichten bedienen muss; [...] Dem Liebhaber lehrt sie, auf welchem Wege er die Schönheiten der Kunst suchen, genießen und vernünftig bewundern soll. Sie verdoppelt sein Vergnügen, welches er von der Kunst erwartet« – idealisierte 1788 JOHANN NIKOLAUS FORKEL (1749–1818) die Bedeutung der Musikkritik. 153 Schon ALEXANDER POPE (1688–1744) warnte wiederum die Kritiker:

»Doch manche Schönheit kann euch kein Gesetz erklären;

Denn Früchte zeugt des Augenblickes Gunst,

So gut, als immer Fleiß und Kunst.

Hier ist die Poesie der Tonkunst zu vergleichen;

Zahllose Reize gibt es hier, wie dort,

Die Schule nur sagt oft davon kein Wort,

Und nur die Meisterhand mag sie erreichen.«

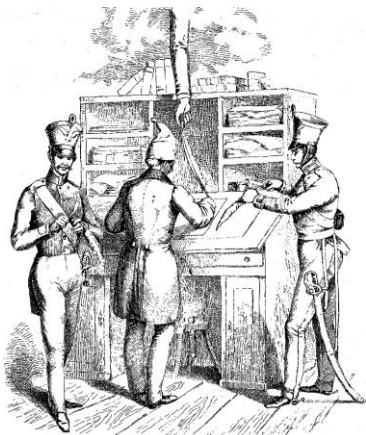


Abbildung 360: Zeitungsredaktion unter Polizeischutz, Anonyme Karikatur, Januar 1843

7.5. »Ton-Malerei« – die Bildhaftigkeit der Instrumentalmusik

Abbildung 361: GEORGES FRÉDÉRIC KASTNER, Pyrophone, ca. 1876.

Zahlreich sind die Versuche im 18.–19. Jahrhundert, diese Ton-Farbe Verbindungen bei Aufführungen darzustellen, also Musik-Performances, die Farben oder Bilder erzeugen und damit die Verknüpfung beider Künste einem größeren Publikum zu vermitteln. Schon 1590 gab es ein Experiment von GREGORIO COMANI eine Art »Farb-Musik« zu kreieren. Die Wichtigsten sind dann die Versuche von LOUIS BERTRAND CASTEL (1688–1757): »Clavesin Oculaire« (Licht Cembalo mit Kerzen, 1742), ebenso JOHANN GOTTLÖB KRÜGER (1715–1759) in Halle mit einer eigenen Variante dessen (1743) und DAVID BREWSTER (1781–1868) mit seinem Musik-»Kaleidoscope« (1816). Als FRÉDÉRIC KASTNER (1852–1882) das Pyrophon(e)¹⁹⁰ erfindet (1869), ein Instrument, das durch Glasflammen gleichzeitig farbiges Licht und Töne, »singende Flammen« erzeugt, erweckte es auch das Interesse von RICHARD WAGNER.¹⁹¹ Weitere Versuche sind von BAINBRIDGE BISHOP (1837– 905): »Farborgel« (1877, schon mit elektrischer Beleuchtung) und dem Maler ALEXANDER WALLACE RIMINGTON (1854–1918): »Color-Organ« (ca. 1895) u. a.¹⁹² ROUSSEAU hielt seiner Zeit die Ideen und Versuche darüber für Spekulation: »Weil die Leute nicht wussten, wie sie mit den Ohren malen sollten, bildeten sie sich ein, sie sängen mit den Augen. Ich habe jene berühmte Harfe gesehen, auf der Musik, wie man behauptet, mit Farben gemacht werden kann. Nicht zu erkennen, dass die Wirkung der Farben in ihrer Dauer, die der Klänge dagegen in ihrer Aufeinanderfolge liegt, heißt, nichts vom Wirken der Natur zu verstehen.«



7.6. BÜRGERLICHE KONZERTFORMEN ALS NEUE MUSIK- UND KULTURVERMITTLUNG

Wie schon im 18. Jahrhundert, gehörte zu dem Repertoire des reisenden Virtuosen das »Phantasieren« – improvisieren über ein eigenes oder fremdes Thema. Das Hauptinstrument war das Klavier: »Wiewohl diese Eigenschaft [das Talent »Fantasieren...aus dem Stegreif, ohne besondere unmittelbare Vorbereitung«] auf mehreren Instrumenten bis zu einem gewissen Grade ausgeübt werden kann, so bleibt doch das Pianoforte, durch seine Vollständigkeit und Vielseitigkeit, dasjenige, auf welchem sie vorzugsweise zu einem für sich bestehenden, auf bestimmte Regeln gegründeten Kunstzweige erhoben werden kann, und ihre Ausbildung ist daher für den Clavier-Virtuosen eine besondere Pflicht und Zierde.« – schrieb CARL CZERNY (1791–1857), der dieser Kunst ein ganzes Studienwerk widmete.³¹² Im 19. Jahrhundert waren die bekanntesten in diesem Metier LUDWIG VAN BEETHOVEN, JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778–1837) IGNAZ MOSCHELES (1794–1870) und CARL MARIA VON BOCKLET (1801–1881). Später kam diese Art von Klavierspiel aus der Mode, manchmal phantasierte FRANZ LISZT (1811–1886) im Konzert auf Wunsch und gut disponiert leistete er »Außerordentliches«. Mit LISZT und SIGISMUND THALBERG (1812–1871) fing das Konzertieren ohne Orchesterbegleitung an, der Solo-Abend, damit die Konzentration auf eine Künstler-Person. NICOLO PAGANINI (1782–1840), der auch Orchester bei seinen öffentlichen Konzerten immer dabei hatte, war der erste, der bei dieser Gelegenheit Geigenstücke auch solistisch, ohne jegliche Begleitung vortrug. »Als mehrsätziges Klavierstück war bei öffentlichen Produktionen nur das *Concert* hoffähig« – in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Dirigiert wurde das Orchester von dem Primgeiger oder dem Komponisten am Klavier. Bei größerer Produktion mit Chor, etc. gab es noch einen zweiten oder sogar einen dritten Dirigenten.



Abbildung 392: CHRISTOPHE GUÉRIN, FRANZ XAVER RICHTER, 1785, Kupferstich.

Die Abbildung zeigt FRANÇOIS XAVIER RICHTER (1709–1789) beim Dirigieren mit einem zusammengerollten Notenblatt auf der Chorempore des Straßburger Münsters bei einer Neujahrskantate. Er dirigiert noch »gesittet« dem Publikum mit dem Gesicht zugewandt



Abbildung 393: JOHN HAYTER, CARL MARIA VON WEBER at Covent Garden Theatre, Leading his Celebrated Opera of Der Freischütz. Litographie, 5. März 1826. Druck Charles Joseph Hullmandel, 24,4 · 31,7 cm.

Das Dirigieren mit einem Stäbchen, wie IGNAZ FRANZ VON MOSEL (1772–1844) in Wien 1812 und CARL MARIA VON WEBER (1786–1826) in Dresden 1817 eingeführt haben, stieß vorerst auf Widerstand. Allerdings dirigierte WEBER in London 1826 mit einem zusammengerollten Blatt, das SPOHR 1810 zum ersten Mal in Frankfurt praktizierte.

7.7. Auflösung der Regel: Wagner und Anti-Wagner.

FRIEDRICH NIETZSCHE ist eine besondere Gestalt um die Freunde und Feinde von RICHARD WAGNER. Denn er vertrat beide Seiten mit Vehemenz. NIETZSCHE, Philologe, Philosoph und Komponist (mehr Improvisator auf dem Klavier³⁷³) war ein durch und durch musikalischer Mensch. Zahlreich sind seine auf Musik bezogene Schriften – ohne Musikwissenschaftler zu sein. ERNST BERTRAM (1884–1957) charakterisierte NIETZSCHE, »der sich selbst »zu sehr Musiker ist, um nicht Romantiker zu sein«, als »ganz und gar der Enkel der lutherischen Reformation, welche, auch wo sie sich nicht im Symbol des Bildersturms äußerte, doch dem deutschen Menschen die heitere Augenfreudigkeit seines Mittelalters geraubt hat und ihn dafür mit dem Heimweh des Ohres, dem unstillbaren und metaphysischen Durst nach Musik beschenkte.«³⁷⁴ Noch als WAGNER-Freund und -Enthusiast schrieb NIETZSCHE am 8. Oktober 1868 an ERWIN ROHDE (1845–1889): »Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt, die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft.«³⁷⁵ Er begrüßte (nicht nur) bei WAGNER das »Deutsche«, sogar das »Altdeutsche«. Selbst an dem »geliebten Meister« gratuliert er zu seinem 56. Geburtstag am 22. Mai 1869 überschwänglich: »wie lange habe ich schon die Absicht gehabt, einmal ohne alle Scheu auszusprechen, welchen Grad von Dankbarkeit ich Ihnen gegenüber empfinde; da sich thatsächlich die besten und erhabensten Momente meines Lebens an Ihren Namen knüpfen und ich nur noch einen Mann kenne, noch dazu Ihren großen Geistesbruder Arthur Schopenhauer, an den ich mit gleicher Verehrung, ja religione quadam denke.« Damals hat er noch die gleiche Geisteshaltung, der ihm erlaubte, »den einheitlichen tiefethischen Strom zu fühlen, der durch Leben Schrift und Musik geht, kurz, die Atmosphäre einer ernsteren und seelenvolleren Weltanschauung zu spüren, wie sie uns armen Deutschen durch alle möglichen politischen Misere, durch philosophischen Unfug und vordringliches Judentum über Nacht abhandengekommen war. Ihnen und Schopenhauer danke ich es, wenn ich bis jetzt festgehalten habe an dem germanischen Lebensernst, an einer vertieften Betrachtung dieses so räthselvollen und bedenklichen Daseins.«

8. Epochenumbruch an der Jahrhundertwende – Schöpfergeist und Untergang Die Künste erklären sich gegenseitig: Musik, Bildende Kunst und Architektur

»Ich fühle luft von anderem planeten.

Mir blassen durch das dunkel die gesichter

Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.«¹

STEFAN GEORGE: *Entrückung*, 1907, verwendet von

ARNOLD SCHÖNBERG im 2. *Streichquartett*, op. 10, fis-Moll, 1907–1908.

8.1. MALER ALS MUSIKVERMITTLER – KOMPONISTEN ALS MALER

Der Maler GEORGES SEURAT (1859–1891) hat die Verbindung von Klang und Farbe konkretisiert:

»Kunst ist Harmonie. Harmonie wiederum ist Einheit von Kontrasten und Einheit von Ähnlichem, im Ton, in der Farbe, in der Linie. Ton, das heißt Hell und Dunkel; Farbe, das heißt Rot und seine Komplementärfarbe Grün, Orange und seine Komplementärfarbe Blau, Gelb und seine Komplementärfarbe Violett. Linie, das ist die Richtung im Verhältnis zur Waagerechten. Alle diese Harmonien scheiden sich in solcher Ruhe, der Heiterkeit und der Trauer. Heiterkeit entsteht im Ton bei Vorherrschaft des Hellen, in der Farbe bei Vorherrschaft des Warmen, in der Linie bei Bewegung die über die Horizontale aufsteigt. Ruhe stellt sich ein im Ton bei Gleichheit des Dunklen und Hellen, in den Farben bei Gleichgewicht des Warmen und des Kalten, in der Linie bei Ausrichtung auf die Horizontale. Der Ton stimmt sich auf Trauer bei Vorherrschaft der Dunkelheit, die Farbe bei jener der Kälte, die Linie bei absteigender Bewegung.«

8.2. MUSIKLEBEN UND SEZESSION

Vielleicht den Tiefpunkt erreichte das Musikleben anlässlich des Konzerts am 31. März 1913 im Musikvereinsaal von Wien. Es spielte das Orchester des Wiener Konzertvereins unter der Leitung von ARNOLD SCHÖNBERG. Am Programm stand

Anton von Webern: Sechs Stücke für Orchester, op. 6 (im Programm noch op. 4, Uraufführung)

Alexander von Zemlinsky: Vier Orchesterlieder nach Gedichten von Maeterlinck mit der Solistin Margarete Burn (Uraufführung)

Arnold Schönberg: Kammer-symphonie, op. 9 in einem Satz

Alban Berg: Zwei Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg (aus einem Zyklus), op. 4, Solist: Alfred Julius Boruttau (Uraufführung)

Gustav Mahler: Kindertotenlieder mit der Solistin Maria Freund.

Es kam zu einem Skandal mit Abbrechen des Konzerts, die MAHLER Lieder konnten gar nicht aufgeführt werden. Die Veranstaltung ging als ›Skandalkonzert‹ oder ›Watschenkonzert‹ in die Geschichte ein. Die *Wiener Reichspost* berichtete am 1. April (bezeichnenderweise nach den Nachrichten von Unfällen, Feuer und der Errichtung einer ungarischen Kanonenfabrik):



Abbildung 439: ›Watschenkonzert‹-Karikatur aus »Die Zeit«, Wien, 6. April 1913.

8.3. Symbolismus vor dem Untergang

Paris war der kulturelle Mittelpunkt. Die Malerei der (mittlerweile alten) Impressionisten, der Theater-Skandal 1896 des »Roi Ubu« (König Ubu) von ALFRED JARRY (1873–1907) oder die unverhüllten Darstellungen des Nachtlebens und eines freizügigen Seins von HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC (1864–1901) stilisierten die Epoche in Paris. Der neue Dandy wurde Symbol der Gesellschaft, dessen leibliche Verkörperung der Dichter ROBERT COMTE DE MONTESQUIOU-FEZENSAC (1855–1921) war – er gab Modell für die Figur mehrerer Romane wie von PROUST und JORIS-KARL HUYSMANS (1848–1907). Ab 1910 gab es im Théâtre du Châtelet Aufführungen der *Saison Russe*, die später eher unter dem Namen *Ballets Russes* – oder auch unter *Saison de Ballets Russes* bekannt wurden – je nach Programmheft-Abdruck. Der Kunst-Sammler und -Manager SERGEI PAWLOWITSCH DJAGILEW (1872–1929) baute ein Ballett aus den besten russischen Tänzern und Tänzerinnen der Zeit auf und organisierte eine Zusammenarbeit zwischen zeitgenössischen Komponisten, Malern (Bühnenbild, Kostüme) und Choreographen. Nicht nur in Paris, auch auf Tourneen stellte diese Truppe »das Moderne« radikal dar. Die Aufführungen riefen nicht wenige Skandale hervor. Gleich am Anfang am 29. Mai 1913 gab es (so ziemlich parallel mit dem »Watschenkonzert« von SCHÖNBERG) im neuen Théâtre des Champs-Élysées bei der Uraufführung des Balletts »*Le sacre du printemps*«, *Tableaux de la Russie païenne en deux parties* (»Das Frühlingsopfer«, Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen) von IGOR STRAWINSKY (1882–1971) auch einen deftigen Skandal. Immerhin konnte das Ballett, trotz der Störungen, vollständig aufgeführt werden. HARRY GRAF KESSLER schrieb in seinem Tagebuch darüber: »Eine ganz neue Choreographie und Musik. Eine durchaus neue Vision, etwas Niegesehenes, Packendes, Überzeugendes ist plötzlich da; eine neue Art von Wildheit in Unkunst und zugleich in Kunst: alle Form verwüstet, neue plötzlich aus dem Chaos auftauchend.«

Die Musik GUSTAV MAHLERS mit »bitteren und bizarren Tönen« und »eine gewollt naturhafte, gelöste, melodisch aufgelockerte Struktur der Symphonie« wurde »zur Trägerin von nervösem Skeptizismus und emotionaler Spannung, von Weltangst und Weltschmerz«.203 Sein Tod am 18. Mai 1911 beendete, wenn auch nur symbolisch, eine Epoche, die mit dem Ersten Weltkrieg vollkommen zerbrach.

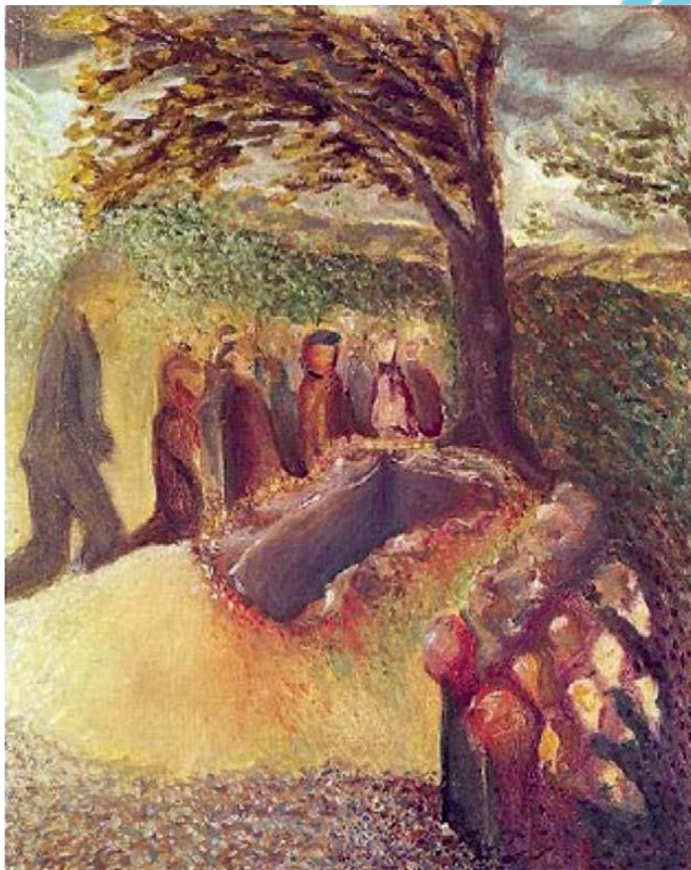


Abbildung 454: ARNOLD SCHÖNBERG, *Begräbnis von Gustav Mahler* 22. Mai 1911 in Wien, 1911, Öl auf Leinwand.

GYULA RACZ

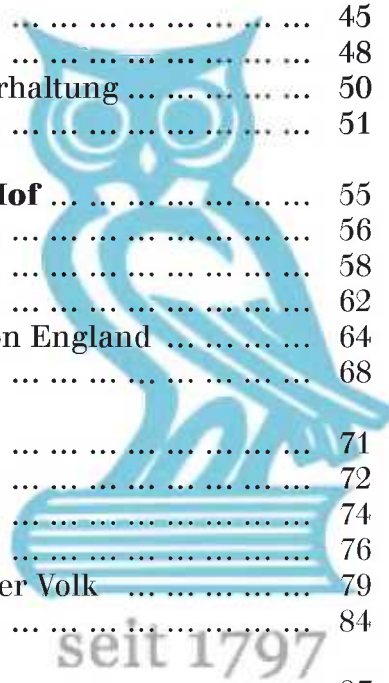
Musik in Bildern

Ein Gang durch die Musikgeschichte
und die Bildende Kunst



Florian Noetzel
Heinrichshofen-Bücher

Einführung	9
Unterhaltung im Mittelalter	13
Schwelgerei	14
Mummerei	18
Liebesgarten	21
Im Garten der Lüste	24
Tanz	29
Komödianten in Pompei	30
Bauerntanz	32
Furlana	34
Menuett am Karneval	38
Musik für Adel und Bürger	41
Repräsentation	42
Höfische Gesellschaften	45
Bürgerliche Geselligkeit	48
Schamhafte musikalische Unterhaltung	50
Lever	51
Königliche Darsteller und ihr Hof	55
Königliche Belustigung	56
Herrscher als Darsteller	58
Herrscher als Flötist	62
Gesandten bei Heinrich VIII. von England	64
Der Hofmann	68
Kirche und Volk	71
Musica sacra	72
Konzert	74
Die heilige Cäcilie	76
Musik und Fest für das Londoner Volk	79
Bettler und ihre Oper	84
Klassische Musikeroen	87
Andacht (Denken an den Heros Beethoven)	83
Huldigung	90
Beethoven der Gigant	95
Stimulans Mozart	98
Heimlicher Seufzer	100
Liebe	103
Minne	104
Erotik	106
Hochzeit	111
Verlangen nach Schönheit und Romantik	115
Sehnsucht	117
Romantik	120
Traum von der Glückseligkeit	123
Liebestrank	128



Wettstreit der Künste	131
Zögernd auf dem Scheideweg	133
Maler als Musiker	134
Musiker als Maler	136
Die Macht der Musik	141
Die Macht der Musik	142
Klangbild	145
Die Bewegung musizierender Hände	147
Musik lernen	151
Musikunterricht	152
Musikstunde	154
Musikbibliothek	157
Die Protagonisten	161
Der Sopranist	162
Die Balletttänzerin	167
Der Teufelsgeiger	130
Bohème	170
Musik und Mythologie	175
Apoll und die Kontinente	176
Apoll und die deutsche Sprache	178
Orpheus Tod	181
Rheintöchter	184
Tod und Erlösung	187
Todesahnung	188
Tanz auf dem Vulkan	190
Totentanz	193
Abschied	196
Erlösung	198
Musik als Idee	201
Impression	202
Deformation	204
Musikalische Graphik – Graphische Musik	207
Nachweis	211
Literatur	211
Bildnachweis	219

Zur Musikikonographie gehören Bilder, die Musik als Thema haben oder in der Darstellung sichtbare Musikelemente wie Instrumente, Noten, Musiker, Publikum u.ä. verwenden. Dazu gehört auch die Implikation (häufig im Titel angedeutet) musikalischer Verbindungen wie Nocturne, Harmonie, Symphonie u.ä.

ERWIN PANOVSKY (1898–1868) unterscheidet drei Interpretationsebenen:¹

1. »die vorikonographische Beschreibung« – die Ebene der Stilgeschichte;
2. »die ikonographische Analyse« – befasst sich mit dem dargestellten Thema und der Typengeschichte;
3. »die ikonologische Analyse«, die auf den Gehalt, die eigentliche Bedeutung ausgeht und zieht andere kulturgeschichtliche Quellen heran.

Die Verbindungen, bezogen auf die Bilder oder Skulpturen, sehen in der Praxis aus wie folgt:

➤ »Die musikalische Affektenlehre (Danach haben die Tonarten die Fähigkeit, den Gesamteffekt einer Komposition bzw. des ihr zugrunde liegenden Textes, darzustellen, auszudrücken, zu malen) hat ihrerseits Auswirkungen auf die Malerei gehabt, zumindest auf die theoretische Reflexion über sie. Kein Geringerer als NICOLAS POUSSIN (1594–1665) entwickelt in seinem berühmten *Brief an Mr. de Chantelou* 1647 die Theorie, dass auch Gemälde in verschiedenen *Modi* gehalten sein sollten. Dass er dabei auf der Moduslehre des ZARLINO [GIOSEFFO, 1517–1590] fußt, ist heute erwiesen. Tertium comparationis [das Dritte des Vergleiches] ist für POUSSIN der Affekt. Auch Gemälde sollen, wie Musikstücke, einen bestimmten Affekt, eine bestimmte Gemütshaltung darstellen. So ergeben sich für ihn etwa folgende Parallelen: der dorische Modus für schwere und strenge, der lydische für jämmerliche und klagende, der phrygische für gefällige und freudige, der hypolydische für göttliche, der jonische für festliche Sujets«.²

➤ *Notation der Musik*: das Klangliche wird vollkommen ins Bildliche verwandelt. Das klingende musikalische Material und die musikalische Struktur werden in Bild und Schrift umgesetzt und ermöglichen eine beidseitige Realisationsrichtung.

1 ERWIN PANOVSKY, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Dumont Köln (1978).

2 REINHOLD HAMMERSTEIN: *Musik und Bildende Kunst / Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen*, IMAGO MUSICAE Bd. 1. S. 4. (1984).

➤ *Bildmotetten oder Motettenbilder*: Noten werden in die Darstellung integriert. Sie sind eigenständige Kompositionen. Hauptsächlich handelt es sich um Themenvertonungen wie König David – Psalmen, Salomon – Hohelied, Maria – Mariengesänge, Magnificat, Engel – Gloria in excelsis, u. ä.

Bildmotetten kann man als Gesamtkunstwerk sehen: enge Zusammenarbeit von Zeichner (Maler), Komponist, Stecher (Verleger).

Was uns hier interessiert, ist nicht nur die Erklärung über die Beziehung eines Bildes zu der von ihm dargestellten Musik, sondern auch die schöpferische Verbindung, die entsteht, wenn das Akustische das Visuelle beeinflusst. Hier gibt es viel zu untersuchen: Welche Rollen der Raum, Zeitabläufe, Implikation, die Technik (Medien) spielen und wo es interdisziplinäre Wirkungen gibt. Unser Ziel ist: Eine bewusste und selektive Auswahl charakteristischer Musikbilder mit Informationen verbinden und so kulturelle, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge herzustellen.

Die Musikdarstellung auf Bildern ist (ober)flächig. Es wird eine Verbindung zwischen zwei grundverschiedenen Genres auf der Bildoberfläche geschaffen. Schon LEONARDO DA VINCI (1452–1519) erkannte den Unterschied zwischen Malerei und Musik: Das Gemälde ist immer sichtbar – eine Raumkunst, (wenn auch nur zweidimensional), aber die Musik verklingt – eine Zeitkunst, die aus dem Fluss der Veränderung lebt. Die Verbindung erkennt er in der »Harmoniezeit« (*tempo armonico*): »Weißt du nicht, dass unsere Seele aus Harmonie zusammengefügt, und dass Harmonie nur Augenblicken eingeboren ist, innerhalb deren der Gegenstände Gesamtverhältnisse sich sehen oder hören lassen? (§ 27; ca. 1492).³ Diese seelische Verbindung entsteht in der Musikikonographie – der Darstellung von Musik in Bildern.

Wenn man von »musikalischen« Bildern spricht, kann man darunter zweierlei verstehen:

1. Darstellung von Musikern, Musikinstrumenten, u. ä. auf Bildern oder durch Skulpturen;
2. Musikbezogene Begrifflichkeiten werden auf die bildende Kunst übertragen.

Obwohl Musik eine klingende (akustische) Kunst ist, können wir nicht behaupten, dass z.B. Bilder schweigen, genauso wenig, dass Musik nichts darstellt und nur klingt. Die Frage ob man Musik abbilden kann (abgese-

³ DA VINCI, LEONARDO: *Libro della Pittura*. Zusammengestellt von FRANCESCO MELZI 1525–30. Deutsche Übs. und Hrsg. LUDWIG, HEINRICH: *Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei*. 3 Bd. Braumüller Wien, (1882). Bd. 1. S. 55.

hen von der Notation), soll durch die Betrachtung von Bildern und Skulpturen beantwortet werden, die zur Musik eine Beziehung haben.

Es gibt drei verschiedene Arten diese Beziehung zu definieren:

1. Objektive Verbindung
2. Subjektive Assoziationen
3. Thematische Verwandtschaft

1. Objektive Verbindung

- a) Bewusste Auswahl der Abbildung
 - Vorliebe zu einem Instrument oder mehreren Instrumenten;
 - Die Form (Körperlichkeit) des Instruments (häufig Laute, Violine, Harfe, usw.);
 - Bekannte Gruppierungen der Musiker aus dem Kreis (Zeit) des Malers;
 - Phantasiegruppierungen der Musiker nach ästhetischen und gestalterischen Prinzipien;
 - Von einer musikalischen Idee angeregte Bildgestaltung (Komposition, Nocturne, Adagio, etc.);
 - Vom Musikstück oder Musikaufführung angeregte Bildgestaltung (KLEE: *Fuge nach Bach*, KANDINSKY *Impression III. nach einem Schönberg Konzert* o. ä.).
- b) Von einem Bild angeregte Komposition;
- c) Von der Vita eines Bildenden Künstlers angeregte Komposition (BERLIOZ-CELLINI, MENOTTI-GOYA, HINDEMITH-GRÜNEWALD);
- d) Gemeinsame Entstehungsgeschichte (Ursprung): Literaturvorlage o. ä. (*Tasso*).

2. Subjektive Assoziationen

- a) vom Bild, Skulptur, Objekt (Farben, Thema, Darstellung, Form) beeinflusst;
- b) von der Musik (Rhythmus, Melodie, Charakter, etc.) angeregt;
- c) freie (subjektive) Verbindung;
- d) Synästhesie;
- e) Aura des Kunstwerks.

3. Thematische (funktionelle) Verwandtschaft:

- a) Gemeinsames Zeitgefühl, gemeinsame Idee;
- b) Musik im Dienst der Bilder (Filmmusik);
- c) Bild im Dienst der Musik (Bühnenbild);
- d) Klingende Skulpturen, Objekte – Klangkörper als Skulptur (klingende Kunst);
- e) Multimedia (Computerkunst).

seit 1797

Seit den Anfängen der Bildenden Kunst wurden Maler und Bildhauer von Musik angeregt, sie bildlich umzusetzen, da Musik und Musikinstrumente Teil des Alltags und der religiösen Zeremonie waren. Seit dem 19. Jahrhundert gibt es viele Beispiele für die programmatische Verbindung von Bildender Kunst und Musik. Bilder, die Anlässe von Entstehung der Musikwerke sind, Themen und Lebensläufe aus der Bildenden Kunst, die Komponisten und Kompositionen anregten, haben in romantischer Manier den Anfang gemacht. Später wurden in der Bildenden Kunst Techniken und Arbeitsmethoden von Kompositionen übernommen. So entstanden Bilder, die mit »Klang, Komposition, Symphonie, Harmonie, Caprice, Nocturne, Variationen, Arrangement u.ä.« betitelt sind. Die Suche nach **echten** Beziehungen war und ist gegenseitig befruchtend.

Doch soll man die Verbindung individuell und beispielhaft betrachten. Die Verbindungslinien und Parallelitäten verlaufen häufig auf unwegsamem Pfaden, die zu finden große Aufmerksamkeit erfordert.

Die Texte zu den Bildern in diesem Buch suchen diese Verbindungen und versuchen diese kulturgeschichtlich zu verdeutlichen.



seit 1797

Unterhaltung im Mittelalter

Musik diente im Laufe der Kulturgeschichte als Lebens (Arbeits)hilfe, aber auch der Erbauung und besonders der Unterhaltung. Im Frühmittelalter (wie schon in der Spätantike) geißelten die Kirchenväter die »traditionelle griechische und römische Liedtexte der heidnischen Gemeinden und die Instrumentalmusik, die auf Gastmählern, bei Theateraufführungen und Festen, besonders auf Hochzeiten gespielt wurde.«⁴ AUGUSTINUS (354–430) wandte sich gegen diese »buhlerischen Lüsten«: »Was ich in der Kunst der Beredsamkeit und der Kunst des Vortrags über Maß, Musik und Zahlen ohne große Mühe und Anleitung von Seiten anderer verstand, du weißt es, o Herr mein Gott, weil die schnelle Auffassungskraft meines Geistes und sein Scharfblick dein Geschenk ist; aber ich danke dir nicht dafür. Deshalb gereichen sie mir auch nicht zum Heile, sondern vielmehr zum Verderben, weil ich nur darauf bedacht war, einen solch guten Teil meines Vermögens in meiner Gewalt zu haben, und ich berührte meine Kraft nicht zu deiner Ehre, sondern ich zog von dir in ein fernes Land, dass ich sie in buhlerischen Lüsten vergeudete.«⁵

Und doch sehnten sich die Menschen nach Zerstreung und Unterhaltung, bei der die Musik eine große Rolle spielte. Die bildlichen Darstellungen aus dieser Zeit zeugen von diesen Vergnügungen. In der Erhöhung der Liebe – im »Liebesgarten« – wurde ebenso selbstverständlich musiziert, wie im »Garten der Lüste«.

SEVERINUS BOETHIUS (häufig auch BOETIUS um 475/480–524/526) schrieb darüber treffend: »Die Musik ist von Natur aus mit uns verbunden und vermag die Sitten sowohl zu veredeln als auch zu verderben.« weil »die Musik aber nicht nur mit dem Verstande sondern auch mit dem Herzen verbunden ist.«⁶ So stellen Bilder die menschlichen Tugenden aber auch die Laster häufig in Verbindung mit Musik dar.

4 RESTANI, DONATELLA:
Die musikalischen Symbole der ersten Jahrhunderte.
In: MINAZZI, VERA und RUINI, CESARIO (Hrsg.): *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters.* Herder, Freiburg (2011) S.15.

5 AUGUSTINUS, AURELIUS:
Bekennnisse. Übersetzung von OTTO F. LACHMANN; Leipzig: Reclam, 1888 (Reclams Universal-Bibliothek; 2791/94a). Nachdruck (orthographisch modernisiert): Köln: Atlas-Verlag, (1960) S. 39.

6 BOETIUS, ANCIUS MANLIUS SEVERINUS: *Fünf Bücher über die Musik.* Übertragen und erklärt von OSCAR PAUL. Leuckart Leipzig (1872) S. 1–2.



Abb. 1: Meister des Anton von Burgund: Badestube, um 1470. In VALERIUS MAXIMUS: *factorum et dictorum memorabilium libri novem*, (Denkwürdige Taten und Aussprüche in neuen Büchern), um 30, 9. Buch.

Im 9. Buch tadelte VALERIUS MAXIMUS (ca. 2. Hälfte 1. Jh. v. Chr.–1. Hälfte 1. Jh. n.Chr.) die Schwelgerei und Wollust. Dazu diente in dieser mittelalterlichen Ausgabe das Bild.

»Die Schwelgerei, dieses süße Gift, das man leichter schilt, als vermeidet, soll in unserem Werke auch eine Stelle finden; nicht, um ihr im Geringsten eine Ehre anzutun, sondern um derselben ihr eigenes Bild zu zeigen, und sie zur Reue zu Bewegen. Zugleich mit ihr soll die Wollust genannt werden: denn diese entspringt mit ihr aus den nämlichen Schlechtigkeiten. Beide vereinigt die gleiche Verirrung des Gemüthes; und so mögen sie in Tadel oder Besserung ungetrennt bleiben.«⁷

Die Spielleute boten ihre Kunst nicht nur in höfischen und adeligen Stätten, sondern auch Jahrmärkten und Gasthöfen, sogar in Badestuben an.

»Die Kölner Stiftsdamen, die in dem französischen Fabliau [Schwankenerzählung in Versen] geschildert werden, baden in Wannen, speisen dabei, trinken Wein und lassen sich von einem Spielmanne sehr saftige Geschichten erzählen.«⁸

Die Darbietung beinhaltete »Spott- und Bettellieder, Zoten, Liebeslieder, auch ernste Lyrik zur Unterhaltung«.⁹ Auch tänzerische Bewegungsdarstellung gehörte dazu. Den Herrschenden waren die Spielleute suspekt, da sie häufig politische und aufwiegelnde Inhalte vortrugen. Gerichtsakte beweisen auch, dass sie in manches Verbrechen verwickelt waren und das auch mal mit dem Tod büßten.¹⁰

7 VALERIUS MAXIMUS: *Sammlung merkwürdigen Reden und Thaten*. Übs. FRIEDRICH HOFFMANN. 5 Bd. J. B. Metzler'sche Buchhandlung Stuttgart (1829) Bd. 5. IX. Buch, S. 548.

8 SCHULTZ, ALWIN: *Das höfische Leben zur Zeit der Minne-sänger*. 2 Bände, S. Hirzel Leipzig (1889) Band 1. S. 226.

9 FAULSTICH, WERNER: *Medien-geschichte von den Anfängen bis 1700*. UTB, Stuttgart (2006) S. 100–101.

10 S. auch RACZ, GYULA: *Die Macht der Musik. Illustrierte Kulturgeschichte der Musik-vermittlung im Abendland von den Anfängen bis zum anfänglichen 20. Jahrhundert*. Florian Noetzel Verlag-Heinrichshofen Bücher, Wilhelmshaven (2019).

seit 1797



Abb. 2: HANS BOCK D.Ä.: *Das Bad zu Leuk* (Titel seit 1907¹¹), 1580, Öl auf Leinwand 45,3 x 33,5 cm, Kunstmuseum Basel.

11 EDUARD HIS-HEUSLER: *Hans Bock: Der Maler*, in: *Basler Jahrbuch*, 1892, S. 136–164, S. 146–147.

Im 15. Jahrhundert war Badereise schon Mode. Der italienischer Humanist GIOVANNI FRANCESCO POGGIO DI GUCCIO BRACCIOLINI (1380–1459), apostolischer Sekretär mehrerer Päpste und in diesem Amt Teilnehmer am Konzil in Konstanz (1414–1418) beschrieb in Briefen an seinen Freund LEONARDO BRUNI (ca. 1369–1444) seine Erlebnisse dort. U. a. besuchte er den Badeort Baden in Aargau:

»Ungefähr eine Viertelstunde von der Stadt [Baden], an der anderen Seite des Flusses, hat man zum Gebrauch der Bäder ein sehr schönes Dorf erbaut. In der Mitte desselben befindet sich ein freier geräumiger Platz, und umher liegen prächtige Gasthäuser, die eine Menge Menschen fassen. Jedes Haus ist mit einem eigenen Bade versehen, dessen sich allein diejenigen bedienen, die in demselben wohnen. Die Zahl der öffentlichen sowohl als der Privatbäder beläuft sich auf dreißig. Für die niedrigste Klasse des Volkes aber hat man zwei von allen Seiten offene Plätze, wo Männer, Weiber, Jünglinge und unverheiratete Mädchen, kurz alles, was von Pöbel hier zusammenströmt, sich zugleich baden. [...]

Die Bäder in den Privathäusern sind überaus schön, aber auch diese sind beiden Geschlechtern gemein. Ge-

Komödianten in Pompei



Abb. 14: DIOSKURIDES VON SAMOS: Komödienszene: Reisende Musiker (Kybele-Priester), Kopie nach einem Gemälde, 2.–1. Jahrhundert v. Chr., Mosaik in der Villa del Cicerone in Pompei.

Das Bild »zeigt einen Trupp durch die Straßen ziehender Bettelmusikanten. Mit plumpen bäurischen Tanzbewegungen begleiten die Männer ihre Musik, der Anführer mit ziemlicher Routine, während sein Genosse sich bemüht, ihm die Bewegungen genau, aber mit wenig Erfolg, nachzuahmen. Gleichgültig und mechanisch bläst ihre Begleiterin dazu die Flöten, der verkommene und verhungerte Junge steht dumm und gelangweilt daneben. Tympanon [Handtrommel], Becken und Flöten waren die Instrumente, mit denen die Bettelpriester der Kybele, eine der typischen Erscheinungen griechischer Städte, durch die Straßen zogen.« Die Szene mit den tanzen- den Kybele-Priestern könnte aus dem »Metragyrtes« des ANTIPHANES (408/404–ca. 320 v. Chr.) oder aus einem Stück von MENANDER (MENANDROS, 342/341–291/290 v. Chr.) stammen.²¹

21 BIEBER, MARGARETE UND RODENWALDT, GERHART: *Die Mosaiken des Dioskurides von Samos*. In: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*. Band XXVI 1911. Georg Reimer Berlin (1911) S. 1–22. Zitat S. 19–20.



Abb. 15: DIOSKURIDES VON SAMOS: Theaterszene, Kopie nach einem Gemälde, 2.-1. Jahrhundert v. Chr. Mosaik in der Villa del Cicerone in Pompei.

Die Szene ist aus »Synaristosai« (»Frauenplausch«) von MENANDER und stellt das Frühstück bei dem Zauberweib und Kupplerin Philainis dar. Links sitzt Pythias, die Tochter der Alten, in der Mitte die Hetäre Plangon. Alle tragen Masken, wie im griechischen Theater üblich war. Das ist eine Alltagsszene, MENANDER, »der Philosoph unter den Lustspieldichtern« (LÜBKE) hielt nicht viel von Zeremoniellen: »Wahr sei das Heilige, nicht leerer Schein« und »Der Mensch soll nicht anbeten, was Menschenhände geschaffen«. Er sah den »Liebeszwang«, die Lust als Ursprung des menschlichen Tuns. »Für viele ist der Liebe Zündstoff die Musik.«²²

22 Zitate: LÜBKE, HERMANN: *Menander und seine Kunst*. R. Gaertners Verlagsbuchhandlung Berlin (1892), S. 11 und 33. Trübner Straßburg (1913) S. 132.

Bauerntanz



Abb. 16: PIETER BRUEGEL D. Ä.:
Bauerntanz, 1568, Öl auf Holz,
114 x 164 cm, Kunsthistorisches
Museum Wien.

Ein Dorffest. Die Bauer tanzen und ein Dudelsack macht Musik dazu. Die verpönte ›Sackpfeife‹ war ein Instrument der Bettler und Landfahrer – es verführt zur Sünde. Niederländische Maler, wie z. B. PIETER BRUEGEL D. Ä. (um 1525–1569), die das bäuerliche Leben gerne darstellten, trauten dem Dudelsack sogar erotische Wirkung zu.

seit 1797

Furlana



Abb. 40. Pietro Longhi: Die Furlana, um 1750, Öl auf Leinwand, 62 × 51 cm, Ca' Rezzonico Venedig

Die *Furlana* ist ein Volkstanz aus Venetien (aus Friaul), meistens in $\frac{6}{8}$ Takt. Sie war im 18. Jahrhundert sehr populär und wurde jeweils von einem Paar getanzt. PIETRO LONGHI (1702–1785), Venezianer wie sein Zeitgenosse GIACOMO CASANOVA (1725–1798), malte mehrmals Furlana-Tanzende.



Abb. 19: PIETRO LONGHI: *Bauern tanzen die Furlanana*, um 1750, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Privatsammlung



Abb. 20: FRANÇOIS ROUSSEAU:
Maskenball im Bonner Hoftheater
(Bönnsches Ballstück), 1754,
Öl auf Leinwand, 102 × 145 cm,
Stadtmuseum Köln.



Abb. 21: Detail: Orchester mit
Dirigenten

Das Bild zeigt den Zuschauerraum des Theaters in der Bonner Residenz anlässlich eines Maskenballs. Vorne im polnischen Kostüm steht CLEMENS AUGUST (seine Mutter war eine polnische Königstochter). Im abgebildeten Orchester spielte der Großvater von BEETHOVEN (LUDWIG