

Einleitung

Über die Sesshaften und die Migranten in der Musikgeschichte

Die Geschichtswissenschaften, auch die Musikgeschichtswissenschaften, sind Kinder des 19. Jahrhunderts und damit jener Epoche, in der das Konzept des Nationalstaats das Maß aller Dinge zu sein schien – zunächst als Idee, für die es sich lohnte, Blut zu vergießen, später als politische Realität. Es darf deshalb nicht verwundern, dass sich der nationale Gedanke schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Musikgeschichtsschreibung verirrte. Johann Nikolaus Forkels Biographie über Johann Sebastian Bach aus dem Jahre 1802, die erste ihrer Art, endete mit einer emphatischen Beschwörung eines deutschen Vaterlandes, das es zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal in Ansätzen gab: »Und dieser Mann der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird – war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey auf ihn stolz, aber, sey auch seiner werth!«¹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkte sich der Wettstreit der Nationen um die politische und kulturelle Hegemonie in Europa auch auf die Wissenschaft von der Musik aus. Emblematisch hierfür sind die Untertitel, die Hugo Riemann den letzten beiden Teilen seines *Handbuch der Musikgeschichte* gab. Zwischen 1904 und 1913 veröffentlichte Riemann insgesamt zwei Bände in fünf Teilen, deren erste *Die Musik des klassischen Altertums*, *Die Musik des Mittelalters (bis 1450)* und *Das Zeitalter der Renaissance, bis 1600* betitelt waren. Danach wurde Riemann expliziter. Der vierte trug den Titel *Das Generalbasszeitalter: Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, den fünften nannte er *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts: Die großen deutschen Meister*.² Bedenkt man, dass zwischen dem dritten und dem vierten Teil ein Zeitraum von fünf Jahren klafft, so mag es scheinen, als habe sich auch Riemann, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, den nationalistischen Strömungen seiner Zeit nicht ganz entziehen können.

1 Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Nachdruck Frankfurt/Main 1950, S. 69.

2 Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1,1 Leipzig 1904; Bd. 1,2 Leipzig 1905; Bd. 2,1 Leipzig 1907; Bd. 2,2 Leipzig 1912; Bd. 2,3 Leipzig 1913.

Emblematisch ist auch der Werdegang der großen Denkmälerausgaben Ende des 19. Jahrhunderts. Ursprünglich als eine internationale Publikation (unter der Führung Guido Adlers, des späteren Wiener Ordinarius) mit dem Titel *Monumenta historiae musices* konzipiert, scherte die preußische Musikwissenschaft alsbald aus und begann 1892 mit einer Reihe namens *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Wie sich Niccolò Jommelli dorthin verirren konnte, hätte freilich ebenso einer Erklärung bedurft wie die Veröffentlichung italienischer Oratorien, wenn sie von ursprünglich deutschsprachigen Komponisten wie etwa Johann Adolf Hasse aus Bergedorf stammten. Guido Adler konterte 1894 mit der Gründung der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* und heilte mit diesem Titel den Geburtsfehler der preußischen Reihe, indem er Österreich nicht als einen stilistischen, sondern als einen geographischen Ort definierte. »In Österreich« konnten alle Flamen, Italiener, Franzosen, Böhmen ihre Musik machen, ohne dass diese als »deutsche Tonkunst« vereinnahmt wurde. Die Herausgeber der deutschen Denkmäler nahmen sich diese Idee zu Herzen: Im Jahre 1900 begründeten sie eine zweite Reihe mit dem Titel *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Nun konnten die Werke von Evaristo Felice dall'Abaco oder Johann Stamitz veröffentlicht werden, ohne die Frage beantworten zu müssen, was an den Concerti grossi des Italieners oder den Sinfonien des Böhmen »deutsch« sei.³

Dabei ist die Musikgeschichte Europas zu allen Zeiten, selbst während der »Weltherrschaft der Italiener«, in weit höherem Maße von Migration geprägt gewesen als von Sesshaftigkeit. Mag es auch zu allen Zeiten bedeutende Musiker gegeben haben, deren Wirken sich in einem engen geographischen Rahmen vollzog – Claudio Monteverdi gehört ebenso dazu wie Henry Purcell oder Johann Sebastian Bach –, so erweist sich die Zahl der Migranten unter den Musikern doch als deutlich größer. Auch die Musikermigration war, so unterschiedlich sie sich auch entwickelte, immer von dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage geprägt. Im 15. und 16. Jahrhundert gehörten die Kathedralen des frankoflämischen Raums zu den musikalischen Kaderschmieden Europas. Aber es gab nicht genügend Arbeitsplätze für die bestens ausgebildeten Musiker. Gleichzeitig wuchs der Bedarf an guten Musikern in den aufstrebenden Fürstentümern Italiens und am päpstlichen Hof, der nach seiner Rückkehr von Avignon nach Rom auch kulturell neue Zeichen setzen wollte. Es darf daher nicht überraschen, dass das Musikleben in Italien über mehrere Generationen hinweg von Musikern aus dem Norden geprägt war. Prominenteste Vertreter dieser Migrationswelle sind etwa Josquin Desprez, Adrian Willaert und später noch Orlando di Lasso. An der Wende

3 Ausführliche Bemerkungen zu diesem Thema finden sich bei: Silke Leopold, »Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen«, in: *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (= *Analecta Musicologica* 49), hg. v. ders. und Sabine Ehrmann-Herfort, Kassel u. a. 2013, S. 30–39.

vom 17. zum 18. Jahrhundert kehrte sich der Strom der musikalischen Migranten gleichsam um. In Italien, vornehmlich in Neapel, bildeten die Konservatorien so viele Musiker aus, dass der italienische Markt sie nicht aufnehmen konnte. Sie gingen dorthin, wo sie mit offenen Armen empfangen wurden, nach Wien, München oder Dresden, aber auch in die großen Städte wie London, Hamburg oder Leipzig. Und sie scherten sich nicht um jene Grenzen, die der Krieg der Konfessionen im Reich gezogen hatte. Katholische Sänger aus Italien sangen in evangelischen Kirchen in Deutschland, ebenso wie protestantische Musiker in Rom die Orgel spielten. Welchem Bekenntnis ein Komponist anhing, musste nicht unbedingt eine Rolle bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen spielen, was sich am deutlichsten bei Georg Friedrich Händel beobachten lässt: Kein anderer Komponist hat wohl in so vielen Konfessionen geistliche Musik geschrieben – in der reformierten, der evangelischen, der katholischen und der anglikanischen.

Im 18. Jahrhundert war die Musikermigration darüber hinaus Teil einer höfischen Kultur, die sich das Beste von überall her zu holen trachtete. Unter den Fürsten des Heiligen Römischen Reiches, den politischen und militärischen Schwergewichten ebenso wie den kleinen, eher unbedeutenden Duodezfürstentümern, herrschte eine lebhaftige Konkurrenz um die glänzendste Hofhaltung: Glücklicher der Fürst, der italienische Sänger, französische Tänzer, deutsche Tastenmusiker und böhmische Geiger sein eigen nennen konnte. Würde man die Lebensgeschichten von Musikern einmal nicht von ihrer Herkunft, sondern von ihren Wirkungsstätten aus beurteilen, so würde man wohl feststellen, dass die Mehrzahl von ihnen eine Spur der Migration durch weite Teile Europas zog. Und so gilt auch und insbesondere für die Musikgeschichte, was Stephen Greenblatt 2010 so formulierte: »The reality, for most of the past as once for the present, is more about nomads than natives.«⁴

Musikermigration am kurpfälzischen Hof

Im Blick auf die Musikermigration bildet der kurpfälzische Hof in Mannheim einen üblichen wie unüblichen Fall gleichermaßen. Auf der einen Seite versammelte man unter Kurfürst Carl Theodor zwischen 1747 und 1778 europäische Spitzenkräfte in der Mannheimer Hofkapelle – hier finden sich Musiker böhmischer, italienischer, elsässischer und niederländischer Herkunft. Dass es eine Anwerbung externer Kräfte gegeben haben muss, zeigt sich im jahrzehntelangen kontinuierlichen Neuzugang von böhmischen und italienischen Musikern.

4 Stephen Greenblatt, »Cultural mobility. An Introduction«, in: *Cultural Mobility. A Manifesto*, hg. v. dems., Ines Zupanov u. a., Cambridge 2010, S. 1–23, hier: S. 6.

Auf der anderen Seite setzte man aber in Mannheim wesentlich stärker als an anderen Höfen auf interne Personalentwicklung durch die Ausbildung geeigneter junger Musiker. Diese entstammten oft den zugewanderten Musiker-Familien und wurden je nach Begabung in Instrumentalspiel, Ballett, Gesang und Komposition unterwiesen. Dass man in Mannheim dabei auch einige Mädchen für die Opernbühne oder das Ballett schulte, dürfte eine weitere Besonderheit sein. In der Blütezeit der Kapelle ab den 1750er Jahren verzeichnen die Mitgliederlisten des Mannheimer Orchesters zahlreiche Migranten der zweiten und dritten Generation, deren Familien in Mannheim sesshaft geworden waren. Wie uns oft zitierte zeitgenössische Quellen zur Spielweise des Orchesters deutlich machen, gehörte die fundierte, auf homogenen Klang ausgerichtete Musiker-Ausbildung zu den Erfolgsfaktoren der Mannheimer Orchesterkultur. In diesen Zusammenhang muss noch etwas Anderes erwähnt werden: Offenbar ermunterte der Kurfürst die Musiker zur Mobilität und sah Auslandserfahrungen als tragende Säule der Orchesterqualität an. Besonders talentierte Nachwuchsmusiker wurden großzügig mit Stipendien ausgestattet und zur weiteren Qualifizierung nach Italien geschickt, andere erhielten längere Freistellungen, um Konzertreisen vor allem nach Paris zu unternehmen.⁵

Dass man in Mannheim einen höfischen Sonderweg beschritt und das Orchesterpersonal durch gezielte Ausbildung vor Ort qualifizierte, vermerkt schon ein anonymer Bericht in Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend* im Jahr 1767:

Ihro Churfürstl. Durchl. von der Pfalz haben bishero nicht allein die Gelehrsamkeit, sondern auch andere Künste und Wissenschaften so sehr befördert, daß Sie nicht nöthig haben ihre Virtuosen aus Osten und Westen zu verschreiben, sondern in Ihrer eigenen Residenz geschickte Leute aller Arten haben. Unter andern hat sich der Herr Christian Canabich [!] mit seiner Geschicklichkeit gezeiget. Er ist erster Concertmeister am Churfürstl. Hofe. In der Violin und Composition ist er seine Geschicklichkeit dem Unterricht des Herrn Steinmetzens [Johann Stamitz] schuldig; solche hat er hernach in Italien durch

⁵ Vgl. grundlegend zur Mannheimer Hofkapelle: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992; *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 8), hg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt am Main u. a. 2002 und Bärbel Pelker, »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme* (= *Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik* 1), hg. v. Silke Leopold und Bärbel Pelker, Schwetzingen 2014, S. 195–366, online-Publikation Heidelberg 2018, urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-347-3, letzter Zugriff: 16.11.2020.

Anweisung des Herrn Jomelli vermehrt. [...] Der zweyte Concertmeister am Churfürstl. Hofe ist Herr Joseph Toeschi, er kommt gleichfalls aus der Steinmetzischen Schule.⁶

Christian Cannabich ist ein „Paradebeispiel“ für erfolgreiche Personalentwicklung in Mannheim: 1731 als Sohn des Hofmusikers Matthias Cannabich geboren, wurde er durch Johann Stamitz im Violinspiel unterrichtet und ab 1746 Kapellmitglied. 1752 reiste er mit einem kurfürstlichen Stipendium für drei Jahre nach Italien (u. a. mit Unterricht bei Niccolò Jommelli und Giovanni Battista Sammartini), um dann 1758 zum Konzertmeister und 1773 zum Direktor der Instrumentalmusik aufzusteigen. Mehrere längere Reisen führten Cannabich nach Paris, bevor er mit Carl Theodor 1778 nach München übersiedelte. Carl Joseph Toeschi fällt ebenfalls durch umfangreiche Reisetätigkeit auf: Als Sohn des römischen Musikers Alessandro Toeschi 1731 in Ludwigsburg geboren, zog er mit dem Vater nach Mannheim um. Nach einer Ausbildung bei Stamitz wurde er 1750 Kapellmitglied und bekleidete ab 1758 die Position eines Konzertmeisters und ab 1773 die des Kabinettsmusikdirektors. Zwischen 1758 und 1773 weilte er mehrfach in Paris; 1778 folgte auch Toeschi dem Kurfürsten nach München.

Johann Stamitz ist für die Anfangsphase des Orchesters von kaum zu überschätzender Bedeutung, was im Ausdruck »Steinmetzische Schule« den passenden Ausdruck findet. Und er ist einer der mobilen böhmischen Musiker, der aufgrund der großartigen finanziellen Bedingungen und künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten, die ihm der Mannheimer Hof bot, schließlich in der Kurpfalz sesshaft wurde. Johann Stamitz wurde am 19. Juni 1717 im böhmischen Německý Brod/Deutschbrod (Havlíčkův Brod) geboren. Entsprechend der angesehenen gesellschaftlichen Position seines Vaters, der als Stadtrat, Organist und Kaufmann tätig war, erhielt er in den Jahren 1728 bis 1734 eine vielfältige und fundierte Ausbildung am Jesuitengymnasium in Jihlava/Iglau und für ein Jahr an der (ebenfalls von Jesuiten geleiteten) Prager Universität. Die folgenden Wanderjahre liegen immer noch weitgehend im Dunkeln. Ein Dresden-Aufenthalt darf vermutet werden, belegt ist jedoch erst ein Konzert 1742 im Umfeld der Frankfurter Krönungsfeierlichkeiten für Kaiser Karl VII. In der *Frankfurter Concert-Chronik* wird er als »der berühmte Virtuose Stamitz« angekündigt, der sich als Komponist und Solist auf »der Violin, Viola d’amore, Violoncello und Contre-Violon Solo hören lassen wird«⁷.

6 Anon., »Manheim [!]«, in: Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 21. September 1767, Leipzig 1767, S. 92.

7 Zitiert nach Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 94), Wilhelmshaven 1984, Teil 1, S. 76–77.

Ob Stamitz 1741 oder 1742 bereits in Mannheim angestellt war, ist noch nicht abschließend geklärt. Dokumentiert ist er 1743 als Konzertmeister am kurpfälzischen Hof, als er eine erhebliche Gehaltszulage erhielt. Der nächste Karriere-Schritt erfolgte 1750 mit der Beförderung zum Instrumentalmusikdirektor und 2. Hofkapellmeister. Stamitz übernahm zahlreiche Aufgaben für den Auf- und Ausbau der Mannheimer Hofkapelle, die von 23 Musikern 1743 auf 65 Mitglieder in Stamitz' Todesjahr 1757 erweitert wurde. Er wirkte als Orchesterleiter und Violinlehrer für eine ganze Geiger-Generation (Ignaz Fränzl, Christian Cannabich, Carl Joseph und Johann Toeschi). Stamitz tat sich als Virtuose hervor, als Komponist von Konzerten und ca. 60 Sinfonien. Er legte auf diese Weise den Grundstein für den Ruhm der Mannheimer Hofkapelle, die in den 1760er und 1770er Jahren ihre quantitative wie qualitative Blütezeit erleben sollte.

Heute würde man Stamitz als einen Arbeitsmigranten bezeichnen: Aus einem Brief des Bürgermeisters von Nêmecký Brod/Deutschbrod aus dem Jahr 1769 geht hervor, dass er »vor zeithen in Böhmen als virtuoser Musicus eine Convenabl Salarisirte Condition gesucht, in nicht Erfindungsfall aber sich in das Pfaltzische nacher Manheim begeben – und bei Erwürbung einer dergleichen Condition sich alldasselbst sesshaft gemacht haben sollte.«⁸ Das einst von zahlreichen hochkarätigen Adelskapellen geprägte Musikleben in Böhmen war im Zuge der Schlesischen Kriege fast zum Erliegen gekommen. Zur selben Zeit bauten die mittleren und großen europäischen Höfe, die im kulturellen Mächtkonzert eine vordere Position einnehmen wollten, ihre Orchester aus und waren auf der Suche nach musikalischen Fachkräften. Sie boten hoch- bis höchstdotierte Stellen für qualifizierte Künstler und hervorragende berufliche Perspektiven. Diese Push- und Pull-Faktoren dürften die breite Migrationsbewegung böhmischer Musiker im 18. Jahrhundert ausgelöst oder zumindest verstärkt haben.

Durch die Erlangung einer angesehenen Position in der Hofkapelle konnte sich Stamitz innerhalb weniger Jahre finanziell, kulturell und strukturell integrieren – durch seine Heirat 1744 mit Maria Antonia Lünenborn dürfte seine soziale Verankerung in Mannheim nochmals deutlich gestärkt worden sein. Längere Konzertreisen führten ihn 1751 und 1754/55 nach Paris, wo er im Concert spirituel als Virtuose und Komponist auftrat und die Konzerte bei Alexandre Jean Joseph Le Riche de la Pouplinière leitete. Durch diese Konzerttätigkeit und die Erlangung eines königlichen Druckprivilegs trug er zur Verbreitung des Ruhms der Mannheimer Hofkapelle ebenso bei wie zum Transfer der Mannheimer kompositionstechnischen Neuerungen. Der in Mannheim sesshaft gewordene Stamitz wurde wenige Jahre später durch erneute Phasen von Mobilität zum Multiplikator der Mannheimer Musikkultur.

8 Zitiert nach Gradenwitz, *Johann Stamitz*, Teil I, S. 75.