

### 3. DAS KLAVIER ALS KULTURGUT IN LONDON UND BERLIN

#### **3.1 Das Klavier als soziales Distinktionsmittel**

##### **3.1.1 Die Beziehung zwischen Klavierbauer, Künstler und Konsument**

„Pionierinstrument“ Beethovens hat dessen Biograph Paul Bekker einmal das Klavier genannt. Gemeint war damit Beethovens Arbeitsweise, das Klavier für musikalische Experimente einzusetzen, um diese dann für sein übriges Werk nutzbar zu machen. Über Bekkers Experiment-Charakter hinausgehend, könnte man dem Klavier für die gesamte Entwicklung der Musik einen generellen „Pioniercharakter“ zuerkennen. „Lässt sich an ihm nicht gleichsam wie an einem Seismograph die Bewegungskurve musikalischen Fortschreitens ablesen“ (Rummenhüller 2000: 85)?

Nach einem knappen einführenden Überblick zur Geschichte des Hammerklaviers<sup>138</sup> und seiner Musik fließen mit den Komponisten und Virtuosen Muzio Clementi (1752-1832) und Franz Liszt (1811-1886) je ein für Broadwood und Bechstein wichtiger Ideengeber sowie Reputations-Helfer mit ein. Insbesondere Liszt hat als Virtuose, Interpret und Komponist das Klavier zu *dem* Instrument des 19. Jahrhunderts gemacht (vgl. Hollfelder 1989: 155 ff.).<sup>139</sup>

Der Einsatz einer Klaviatur als Medium zwischen Musizierenden und Instrumenten geschah bereits früh in der abendländischen Musik.<sup>140</sup> Zu überwinden war dabei die technische Schwierigkeit, z. B. das Anzupfen einer Saite mit dem Finger und das Anschlagen mit einem Hämmerchen in eine sinnvoll funktionierende Mechanik zu übersetzen.<sup>141</sup> Im ausgehenden 15. Jh. sind erstmals Zupf- oder Kielklaviere bekannt, wie das Cembalo<sup>142</sup>, das Spinett und

---

<sup>138</sup> Vgl. hierzu weiterführend den Stammbaum und die detaillierte Darstellung der technischen Entwicklung des Klaviers im Anhang.

<sup>139</sup> „Es ist kaum übertrieben zu behaupten, dass das Klavier zu einer Art kulturgeschichtlichem Medium des Bildungsbürgertums wurde, als dessen Schutzpatron der heilige Franz [gemeint ist Liszt] gelten könnte“ (Rummenhüller 2000: 92). Liszt war in England wie Deutschland gleichermaßen musikalisch aktiv und populär. Bereits mit zwölf Jahren gab der gebürtige Ungar sein Debüt mit einem Konzert für Mandoline und Klavier in den Londoner Argyll Rooms (vgl. Edwards 1895: 2).

<sup>140</sup> Mit entscheidend für die Entwicklung seit der Renaissance war die Entstehung der italienischen Oper und die Ausbreitung der weltlichen Musik und des Gesanges, die zu einer reichen Differenzierung der vorhandenen Instrumente im 16. und 17. Jh. führte (Bardodej 1950: 3).

<sup>141</sup> Bardodej unterscheidet zwischen drei Grundtypen von Musikinstrumenten: Bei den einen werden Töne durch das Schlagen gegen klingende Gegenstände aus festem Material oder dröhnende Hohlräumen erzeugt, bei anderen durch das zum Klingeln bringen von Lufträumen ausgehöhlter Gegenstände, in die man hineinbläst, bei wieder anderen durch das in Schwingung bringen aufgespannter Saiten durch Streichen, Zupfen oder Anschlagen (vgl. Bardodej 1950: 1, 2).

<sup>142</sup> In Flügelform.

das Virginal<sup>143</sup>. Weit verbreitet zudem auch das Clavichord<sup>144</sup>, das auf Tastendruck die Saite zum Klingen bringt. „Beide Instrumententypen waren in ihrer Art ausgereifte Mittler der musikalischen Ideen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein: das Cembalo mit seinem repräsentativen Klang, universal auch als Generalbassinstrument, seine häuslicheren Formen Spinett und Virginal, und das ‚Mädchen für alles‘, das Clavichord“ (Rummenhölter 2000: 85). Mit der um 1700 vom italienischen Klavierbauer Bartholomeo Cristofori (1655-1732) erfundenen Repetitionsmechanik, die eine dynamische Anschlagsmöglichkeit und Abstufung<sup>145</sup> (*piano/forte*, *crescendo/decrescendo*) ermöglichte, war der Weg für das Fortepiano (Pianoforte) und die heutige Klaviermusik geebnet. Diese Eigenschaft, nach Bedarf leise (*piano*) oder laut (*forte*) zu spielen, veranlasste Beethoven, dem Instrument als deutsche Übersetzung einmal die Bezeichnung „Schwachstarkkasten“ zu geben (was er aber sicher nicht ganz ernst meinte) (vgl. Schmidt 2003: 136).

Eine zentrale Figur im Leben und beruflichen Wirken Broadwoods war der gebürtige Italiener Muzio Clementi<sup>146</sup>. Er vereinte in seiner außergewöhnlichen Persönlichkeit die Eigenschaften eines virtuosen Künstlers, eines Komponisten, Verkäufers, Propagandisten und Charmeurs und war einer seiner unerbittlichsten Kritiker. 1781 nahm er zum ersten Mal ein Broadwood-Instrument mit nach Paris. Wainwright beurteilt die Wirkung Clementis, indem er schreibt: *“Through Clementi, Broadwood had the advantage of an informed judgement of piano developments in the major musical capitals of Europe at a vital period“* (Wainwright 1982: 59).

Auch andere Komponisten, wie der junge Haydn-Freund Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nutzen die Fähigkeiten der Klavierbauer zur Erweiterung ihres Repertoires. Mozart schnitt sein damaliges Klavierwerk (bestehend aus den Gattungen Sonate, Fantasie, Rondo, Variation, Klavierkonzert und Klavierkammermusik) zunehmend auf den öffentlichen

---

<sup>143</sup> In Vieleck- bzw. Kastenform. Ihre Erfinder sind unbekannt.

<sup>144</sup> Bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert Clavier genannt im Gegensatz zum Cembalo. Das Clavichord war vom Klangvolumen her insgesamt leiser als das Cembalo und seine Tonerzeugung ermöglichte dem Spieler eigene Beeinflussungen des Tones durch Anschlagsvariationen (z. B. eine Art Vibrato oder individuelle Lautstärkenregelung, wie sie bei Kielinstrumenten nicht möglich gewesen wären).

<sup>145</sup> Mit ausdrucksvollerer Tongebung als beim ‚gezupften‘ Cembalo bzw. vollerer Tonstärke als beim Clavichord. Repetition bedeutete die Bereitschaft des Hammers, den Anschlag zu wiederholen (deshalb rührt der Name ‚Hammerklavier‘ nach der Tonerzeugung). Sein Ton war im Vergleich zum heutigen Klavierklang wesentlich kleiner, schlanker, distinkter und deutlicher und es erlebte seine Blüte in der sog. Wiener Klassik. „Die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts hat sich sein Klavierwerk über das Hammerklavier erobert und erst Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts kam durch die historische Aufführungspraxis wieder das Cembalo ins Spiel“ (Rummenhölter 2000: 86). Der Sohn Johann Sebastian Bachs, Carl Philipp Emanuel, verband mit seinem Doppelkonzert für Cembalo und Hammerklavier gleichsam die alte Zeit des Clavichords mit der neuen des Hammerklaviers.

<sup>146</sup> Clementi wurde mit elf Jahren Organist an einer Kirche in Rom und kam nach seiner Adoption durch den Engländer Peter Beckford nach England, wo er seine Studien fortsetzte und bereits mit fünfundzwanzig Jahren Leiter der italienischen Oper in London wurde.

Gebrauch zu. Der vollständige Durchbruch des Klaviers zum Lieblingsinstrument eines breiten Massenpublikums und damit der neueren Geschichte der Klaviermusik gelang allerdings erst mit Beethovens virtuosem und originellem Stegreifspiel (phantasieren), dessen Intensität und Ausdruckskraft die bisherigen Mozart-Flügel mit der sogenannten Wiener Mechanik<sup>147</sup> schlichtweg überforderte. Das kraftvolle Spiel, was Beethovens Schüler Carl Czerny (1791-1857) und danach wiederum dessen größter Schüler Franz Liszt weiterentwickelten, verlangte auch stärkere Instrumente, wie sie vor allem aus England in Mode kamen. Es kamen neue Aspekte hinzu, wie z. B. die spezifische Klangfarbe des Beethovenschen Klavierwerkes.<sup>148</sup> Ebenso neu war die Erweiterung der Sonate auf ein bisher ungekanntes sinfonisches Niveau, die Steigerung des Klavierkonzerts ins Grandiose und der Ersatz der in der Wiener Klassik eher unverbindlich-gesellschaftlichen Variationsreihe durch einen verbindlichen zyklischen Rahmen<sup>149</sup> führte zu einer Ausreizung des Instruments bis an dessen existentielle Grenzen.

Inzwischen kann unter dem Klavier der Flügel verstanden werden. Das Spektrum der englischen Instrumente (Broadwood) wurde durch die französische Baukunst (Érard, Pleyel) mit spezifischen Eigenschaften und Klangfarben ergänzt. Franz Liszt als Angelpunkt des modernen Klavierspiels überhaupt, hat das Klavierspiel aus dem intimen häuslichen und halb öffentlichen Kreis der Salons in die Arena großer Säle und eines breiten Publikums gebracht. „Diese Öffentlichkeit verlangte andere Instrumente“ als die aus der Broadwood-Zeit (Rummenhöller 2000: 90). Die Stabilität der Instrumente wurde durch die Erfindung des Gusseisenrahmens gesteigert; auf diese Weise erhielt der Flügel eine weit höhere Stabilität, Klangfülle und Widerstandsfähigkeit. Liszt übernahm Czernys' Ideal der *Egalité*, der größtmöglichen Gleichmäßigkeit des Spiels, wodurch eine Geläufigkeit mit schnellem, perlendem Spiel entstand. Da für Liszt ein Fortschritt auf dem Klavier nicht mehr durch das Klavier allein gewährleistet war, reizte ihn, inspiriert von der Musik Niccolò Paganinis (1782-1840) die Herausforderung, die Geige als fremdes Instrument mit dem Klavier kompatibel zu

---

<sup>147</sup> Genannt nach dem Augsburger Klavierbauer Stein, der die Mechanik, eine Dämpfung der Klaviere anstelle des heute bekannten Pedals durch Registerzüge oder Hebel, die mit dem Knie bedient wurden, in Wien konstruierte.

<sup>148</sup> Bis dahin war das Klavier mehr eine Art Universalinstrument. „Aufgrund seines großen Tonumfangs und seiner vielfältigen Verwendbarkeit als Darstellungsinstrument des Orchesters (Klavierauszug), Begleitinstrument (Liedbegleitung, Generalbassinstrument) und Kammermusikpartner ist es in der Farbenwelt der Blas- und Streichinstrumente eher das universale Schwarz-Weiß-Instrument gewesen. Erst Beethoven gelingt es (nicht zuletzt durch die Fortschritte im Klavierbau), dem Klavier auch ein Spezifisches an Farbe zu entlocken: Man denke an die flimmernden Trillerketten, das gleichzeitige Auseinander von hoher und tiefer Lage im Spätwerk, an den berückend vollen vierstimmigen Quartett-Satz in den langsamen Sätzen u. v. a. m.“ (Rummenhöller 2000: 88).

<sup>149</sup> Z. B. ‚Eroica-Variationen‘ opus 35.

machen und eine Satztechnik zu erfinden, die die geläufige violinistische Bravour ins Pianistische übersetzte. In den Jahren nach 1847 übertrug er die zwischen Programm-Musik und Sinfonie oszillierende Kompositions-Gattung der Sinfonischen Dichtung ebenso aufs Klavier. Damit erprobte er einen orchestralen Klavierstil, der geprägt war durch die Eroberung auch tiefster Lagen des Klaviers sowie das Verlegen der Hauptstimmen in die klanggünstige Mittellage ebenso wie die Ausnutzung der gesamten Klaviatur (inzwischen sieben Oktaven umfassend) und deren gleichzeitiges Zum-Klingen-Bringen mit geballter Akkordik und vielen Tremolovarianten. Rummenhölter umschreibt die Entwicklung (mit den sich stetig steigenden Anforderungen an den Pianisten) während und nach Franz Liszt (mit z. B. Chopin, Tschaikowsky, Grieg oder Rachmaninow) charmant und ebenso wortgewaltig: „Der virtuos orchestrale, weitmaschige Klavierstil mit der pseudo-kontrapunktischen Innenstimmenbewegung, die bis dahin kaum gekannte klangtürmende Akkordik, die dem Spieler die Eigenschaften eines Leistungssportlers und den Konzerten Säle von Sportveranstaltungsgröße und Flügel im Elefantenmaß abverlangt, hatte etwas Grenzensprengendes“ (Rummenhölter 2000: 93). In der Zeit Liszts’ erblühte ebenso die Salonmusik<sup>150</sup>, die Klavier spielenden ‚höheren Töchter‘ symbolisierten den hohen Sozialstatus des Instruments, vierhändige Bearbeitungen klassischer Werke (Sinfonien, Overtüren, Salonstücke) oder Potpourris bekannter Opern kamen im Rahmen der Hausmusik zur Aufführung. Die Klavierfarbe wurde strukturell, also zur Verdeutlichung der Intention und nicht als Selbstzweck eingesetzt.

### 3.1.2 Zur Kunstwahrnehmung in der Gesellschaft

Da der Kunstbegriff weit gefächert ist, soll er deshalb im hiesigen Kontext auf Musik im Allgemeinen und Klaviermusik im Besonderen bezogen verwendet werden.<sup>151</sup> Paul Riggenbach hat in einer Studie zu den *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft* Musik als eine „Form menschlicher Kommunikation“ bezeichnet, „die primär der Mitteilung von Gefühlen dient“ (vgl. Riggenbach 2000: 5). Sechs weitere Funktionen hat er dabei herauskristallisiert und auf ihre Wirkungsdimensionen hin untersucht: Musik beeinflusst Gefühle, beeinflusst die Bereitschaft zu Handlungen, ist Anlass zu intellektueller Auseinandersetzung, beeinflusst den Realitätsbezug der Menschen, hat Anteil

---

<sup>150</sup> Vgl. Kap. III, C, II, 2.

<sup>151</sup> Krickeberg gliedert Kunst in Übereinstimmung mit Johann Gabriel Doppelmayr in vier Gruppen: (a) Mathematische Wissenschaften (u. a. mit Optik als Perspektivkunst, Geometrie, Astronomie, Geographie oder Architektur als Baukunst u. v. m.), (b) Künste (u. a. Musik, Bildhauer-Kunst, Zeichen- und Maler-Kunst, Glasblasen u. v. m.), (c) Künste, die sich bei ‚mechanischen Verrichtungen‘ ergeben (Orgel-, Geigen-, Klavierbau, Glockengießen u. v. m.) und (d) *Mechanicae in specie* (Uhrmachen, Künstliche Schlosserarbeit, Büchsenmachen u. v. m.) (vgl. Krickeberg 1996: 194).

an der Ausbildung von Identität und ist Unterhaltung. Rikkenbach kommt zu dem Untersuchungsergebnis, dass Musik in allen Funktionen eine Beziehung zwischen Innen und Außen herstellt und deshalb als „Medium im Sinne eines Vermittlers oder eine Schnittstelle zwischen Innen und Außen“ (Rikkenbach 2000: 92) bezeichnet werden kann.<sup>152</sup> Musik als Kunst erweist sich in ihrer Wahrnehmung somit als stark subjektiv geprägt und abhängig vom individuellen Geschmack des Rezipienten.

Nun stellt sich die Frage, welche Gruppe der Gesellschaft eigentlich das ‚Musikleben‘ und die Kunstwahrnehmung in der Gesellschaft am prägendsten beeinflusst? Wer entscheidet über die Geschmacksrichtungen, über das, was an künstlerischer Darbietung stattfindet bzw. in der anschließenden Beurteilung sodann als akzeptabel oder inakzeptabel empfunden wird? Wer sind die Stammabonnenten der großen Konzertgesellschaften und der Opernhäuser? Antworten auf diese Fragen über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft findet die Musiksoziologie. Sie bietet „Erkenntnisse über das Verhältnis zwischen den Musik Hörenden als vergesellschafteten Einzelwesen, und der Musik selbst“ (Adorno 2003: 178). Theodor Adorno bildet in seinen musiksoziologischen Untersuchungen zu den Typen musikalischen Verhaltens drei Kategorien. An der Spitze steht der „Experte“ als voll bewusster Hörer, dem nichts entgeht und der in der Lage ist, jederzeit über das Gehörte Rechenschaft abzulegen (Berufsmusiker). Dessen „adäquates Hören“ bezeichnet Adorno als „strukturelles Hören“, womit er die musikalische Logik des Verstehens meint (ebd.: 181, 182). Der zweiten Kategorie entspricht der „gute Zuhörer“. Auch er hört über das musikalisch Einzelne hinaus, stellt Zusammenhänge her und kann ein begründetes Urteil abgeben, was nicht nur auf Preiskategorien und geschmacklicher Willkür basiert (vgl. ebd.: 183). Seine Musikalität entspricht historisch gesehen seiner Herkunft und Umgebung (musikalische Kultur etc.), die in England im 18. und Deutschland im 19. Jh. v. a. in höfischen und aristokratischen Zirkeln überlebt hat. Als dritten Typus definiert Adorno den „Bildungshörer“ bzw. „Bildungskonsumenten“ als eine viel Musik hörende, sie als Kulturgut respektierende, kenntnisreiche Schlüsselgruppe (Adorno 2003: 184, 185). Der Bildungshörer konsumiert „nach dem Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten“ (ebd.: 184), weshalb bei ihm die Freude am reinen Verzehr den Genuss des Kunstwerks überwiegt. Adornos

---

<sup>152</sup> Kommunikation als Übertragung der Innenwelt eines Bewusstseins in die Außenwelt dieses Bewusstseins bzw. umgekehrt die Übertragung der Außenwelt eines Bewusstseins in die Innenwelt des Bewusstseins (als oszillierender Prozess), Gefühle als eine einseitige Beeinflussung des Innern (Bewusstsein) durch das Außen, Realitätsbezug als Beziehung der Innenwelt eines Bewusstseins zu seiner Außenwelt, Identität (im Sinne einer Teilfunktion von Realitätsbezug) als ein doppeltes In-Beziehung-Setzen von Innen und Außen (Innenanteil (Selbstbild) und Außenanteil (Fremdbild) von Identität, Innen (Bewusstsein) und Außen (Körper) einer Trägerin von Bewusstsein) und schließlich Unterhaltung als eine Ableitung aller anderer Funktionen (vgl. Rikkenbach 2000: 92, 93).

Bildungskonsument gibt sich massenfeindlich und elitär und ist im oberen und gehobenen Bürgertum (mit Übergängen zum kleinen) zu verorten. Neue Musik diskriminierend, zugleich Werte erhaltend, definiert Konformismus und Konventionalität den Sozialcharakter dieses Typus. Mit der Folge, dass „die von diesem Typus verwalteten musikalischen Kulturgüter sich in solche des manipulierten Konsums verwandeln“ (Adorno 2003: 185).

Will man nun aufbauend auf das Verhältnis von Musik und Gesellschaft die Bedeutung des Klaviers als soziales Distinktionsmittel herausarbeiten, stellt sich unweigerlich die Frage, welche Faktoren sich hierfür als erkenntnisreich erweisen.<sup>153</sup> Unbestrittene Voraussetzung ist zunächst einmal, dass es Akteure wie z. B. Kunstproduzenten geben muss, deren Produkte in einem gesellschaftlichen Umfeld wahrgenommen werden. Als Kontaktmedium zwischen diesen beiden Polen erweist sich das Klavier. Nimmt man die Klavierproduzenten hinzu, ergibt sich ein Beziehungsdreieck, bestehend aus dem Produzenten, dem Künstler und der übrigen Gesellschaft als aktive und passive Konsumenten<sup>154</sup>. Alle drei Akteursarten stehen in unterschiedlicher Beziehung zueinander: Der Klavierbauer<sup>155</sup> ist als Produzent auf kritische Künstler, Interpreten und Virtuosen angewiesen, deren profilierteste Vertreter im Falle Broadwoods und Bechsteins zu ihren Kunden<sup>156</sup> zählten. Nur durch renommierte Protégés war eine breite öffentliche Wahrnehmung für das Klavier als Produkt und eigene soziale Reputation in der Gesellschaft zu erzielen. Die Künstler ihrerseits bedürfen guter Instrumente, die ihrem kompositorischen Wirken adäquate Ausdrucksmöglichkeiten verschaffen. Nur mit einem guten Instrument stand ihnen die Tür zu sozialem Ruhm und Ehre offen. Die Gesellschaft wiederum versucht, von Produzenten und Produkten wie auch den Künstlern durch materielle und ideelle Teilhabe (Klavierbesitz und Konzertbesuch etc.) zu profitieren, um sie für eigene distinktive Zwecke einzusetzen.

Norbert Elias ist dem Phänomen der Kunstproduzenten nachgegangen und hat in seinem Band *Soziologie eines Genies* die Entwicklung von der Handwerkskunst zur Künstlerkunst am Beispiel Mozarts erkenntnisreich analysiert. Er definiert Handwerkerkunst als

---

<sup>153</sup> Ich beschränke mich vor dem Hintergrund des Untersuchungsrahmens auf die Musik als eine spezifische Art von Kunst.

<sup>154</sup> Aktiv, im Falle eigenen Klavierspielens und passiv, im Falle des Besuchs von Konzerten o. ä.

<sup>155</sup> Auf die Rolle der Klavierbauer Broadwood und Bechstein in diesem Zusammenhang wird in Kap. IV vertiefend eingegangen (vgl. Kap. IV, A, V und IV, B, V).

<sup>156</sup> Im Falle Broadwoods waren dies z. B. Georg Friedrich Händel, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Haydn, Muzio Clementi, Ignace Pleyel, Ignace Moscheles, Franz Liszt, Carl Maria v. Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Jaques Blumenthal, Clara Schumann, Hans v. Bülow usw. (vgl. Broadwood 1895: 60, 61). Zu Bechsteins treuesten Unterstützern gehörten ebenso und noch viel intensiver als bei Broadwood Franz Liszt, Hans v. Bülow, sowie Carl Tausig, Frédéric Chopin, Claude Debussy, später Ludwig van Beethoven u. v. m. (vgl. Kap. III, A, I).

Kunstproduktion für einen sozial höhergestellten Auftraggeber, deren einzige Funktion darin zu sehen ist, den Abnehmer in seinem sozialen Status zu stärken. Insofern sei es erforderlich, dass sich der Kunstproduzent dem Kunstgeschmack des Auftraggebers unterwürfe (vgl. Elias 1991: 177). Künstlerkunst sieht Elias hingegen als Kunstschaffen für einen anonymen Käufermarkt, das z. T. durch Zwischeninstanzen wie z. B. Musikverleger, Impresarios o. ä. zugunsten des Kunstproduzenten vermittelt wird.<sup>157</sup> Voraussetzung ist, dass die Begabung des Kunstschaffenden im Publikum Konsens herbeiführt (Elias 1991: 177). Diese Form des Kunstschaffens hat den Vorteil einer größeren Unabhängigkeit des Künstlers von dem allgemein-gesellschaftlichen Kunstgeschmack und einer Gleichstellung des Künstlers mit dem Kunstkäufer. Die reine Idee des Künstlers kennt dabei keinen anderen Zweck als die Kunst und steht den Sanktionen des Marktes, der öffentlichen Anerkennung, dem Erfolg, indifferent gegenüber. Sie bildet sich erst allmählich heraus, „wie eine ganz besondere soziale Welt, ein Inselchen mitten im Ozean des Interesses“, bei dem „das ökonomische Scheitern mit einer bestimmten Form von Erfolg verbunden sein könnte oder jedenfalls nicht unbedingt als ein hoffnungsloses Scheitern angesehen werden müsste“ (Bourdieu 1998: 183). Was Bourdieu hier umschreibt, ist das Ergebnis künstlerischer Tätigkeit: der Schöpfer hebt sich von ökonomischen Profanitäten ab und schafft etwas Schöpferisches, wodurch ihm Macht zuteil wird, die ihm den „Geruch des Künstlertums“ verleiht (ebd.: 183, 184). Das Beispiel Mozarts veranschaulicht, wie der Künstler als Wegbereiter neuer Kunst fungierte und dem Publikum, der Gesellschaft, an Macht überlegen war. Innovationen brachten den etablierten Kanon des Kunstschaffens ins Wanken und stellten die Gesellschaft vor die Herausforderung, entweder hinzulernen oder abzulehnen. Elias sieht in der Richtung dieses Wandels im Verhältnis von Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten lediglich „eine Strähne im umfassenderen Entwicklungsgang der gesellschaftlichen Einheiten, die jeweils den Bezugsrahmen des Kunstschaffens bilden“ (Elias 1991: 61).

Wenn der Künstler also als Ideengeber neue Trends schafft, nimmt er damit nicht unwesentlich Einfluss auf individuelle Empfindungen. „Kunst ist auch etwas Körperliches und Musik, die reinste und spirituellste aller Künste, ist vielleicht die körperlichste überhaupt“ (Bourdieu 1982: 142). Als entscheidendes ‚Scharnier‘ zwischen Individuum und Gesellschaft in Bezug auf die Kunstwahrnehmung einer Gesellschaft erweist sich der Geschmack.

---

<sup>157</sup> Dass dies nicht nur auf die klavierspielenden Künstler, sondern auch auf die Klavierproduzenten zutrifft, zeigen die Beispiele der Zusammenarbeit von Broadwood mit dem Direktor des Londoner Konzerthauses Pantheon, Felice de Giardini (vgl. Kap. IV, A, IV) und Bechstein mit dem Berliner Konzertveranstalter Hermann Wolff (vgl. Kap. IV, B, IV).

„Ästhetischer Geschmack, Musikproduktion und Musikwahrnehmung entstehen auf der Grundlage von Schemata, die stufenweise isomorph zu den Strukturen der Musik in der umgebenden Kultur aufgebaut werden. Vorhandene einfachste musikalische Schemata sorgen für die Einordnung musikalischer Ereignisse. Die Schemata werden laufend modifiziert und den externen musikalischen Strukturen mehr und mehr angepasst“ (Oerter 1993: 257).

Diese Erkenntnis von Oerter führt zu folgendem Schluss: Die Wahrnehmung von Musik kann als individueller Konstruktionsakt gesehen werden, in dem musikalische Ereignisse ‚zurecht gehört‘ werden. Interessant ist, unter welchen Bedingungen sich die Schemata verändern. Um dies zu klären, muss man Geschmack über die Frage der Wahrnehmung und der ihr zugrunde liegenden Schemata hinaus auch unter dem Aspekt des Umgangs mit Musik betrachten. Nicht nur die Hörerfahrungen (musikalischer Stimulus), sondern darüber hinaus auch die Notwendigkeit, in Bezug auf diese Musik bestimmte habitualisierte Umgangsformen zu entwickeln (bestimmte Hörstrategien, soziale Strategien) bilden die Grundlage für Geschmack. Im Kontext eines individuellen Lebensstils (einer individuellen Genussform) sowie der eigenen Identität bilden sich erst auf der Basis einer sozial ‚bedeutungsvollen‘ Beziehung zur Musik neue Wahrnehmungsschemata heraus.

Daher stellt sich nun die Aufgabe, Musikgeschmack nicht nur unter dem Aspekt der Wahrnehmungsfähigkeit, sondern auch unter dem Aspekt des Umgangs mit der Musik zu betrachten. Man gelangt zu einer Bestimmung der dem Geschmack zugrunde liegenden Disposition in zweifacher Weise: zum einen als (kognitive) Fähigkeit – das Verstehen des Wahrgenommenen auf der Basis ausgebildeter Schemata – zum anderen aber als Fähigkeit, Musik strategisch zu benutzen, ob zur Herstellung psychophysischer Zustände (Hörstrategien) oder als Mittel einer sozialen Identifikation oder Distinktion (soziale Strategie).

### 3.1.3 Geschmack als Kapital

Will man sich der Funktion des Geschmacks als Kapital nähern, erweist sich ein Blick in die Sozialgeschichte der Musik als aufschlussreich. Dies soll nachfolgend in Form eines Exkurses zu den historischen Wurzeln der Beschäftigung mit Geschmack geschehen.

Theoretische Reflexionen wie z. B. philosophische Spekulationen über die Musik<sup>158</sup> hatten lange Zeit mit dem eigentlichen Handwerk des Musizierens nichts zu tun. Insofern war die Frage des Gefallens auch nicht relevant, da die musikalische Praxis „vollkommen den kultischen Handlungen subsumiert war und die Philosophen damit befasst waren, die Musiktheorie in Einklang mit dem spekulativen System zu bringen, das ihrer Vorstellung nach allen Erscheinungen zugrunde läge“ (Gebesmair 2001: 26). Musik sollte im Rahmen der liturgischen Praxis dem Lobpreis Gottes oder der politischen Legitimation eines weltlichen Herrschers dienen. Solange sie dieser Funktion gerecht wurde, blieb sie einer Beurteilung nach dem Geschmack entzogen.

Diese Funktionalisierung der Musik endete mit dem Aufkommen eines selbstbewussten, städtischen Bürgertums. Der Prozess der Verbürgerlichung der Kunst und Musik und damit einhergehend der Beginn der Problematisierung von Geschmacksfragen wird von Andreas Gebesmair an der Entstehung des bürgerlichen Konzertbetriebes an drei Aspekten verdeutlicht:

- Im Zuge der Veränderung der Rolle der Musikschaaffenden wird Komponieren und Musizieren Gegenstand theoretischer Reflexion und somit ein Geschäft für Experten. Spätestens im 15. Jh. wird die Anonymität in bezug auf die Urheberschaft bei Kompositionen durch bewusste Namensnennung des Komponisten ersetzt. Erst im 18. Jh. beginnen sich Komponisten gänzlich aus der Bevormundung durch religiöse oder auch höfische Auftraggeber zu lösen.<sup>159</sup> Mit schöpferischem Selbstbewusstsein emanzipiert sich der Künstler von der fordernden Patronage eines Mäzens und wird so zum autonom Schaffenden.
- Zugleich entsteht eine vereinsartig organisierte Form des bürgerlichen Musizierens, die zu einer Anordnung führt, die für uns auch heute noch als das bürgerliche Konzert wahrgenommen wird: „Ein mehr oder weniger professioneller Klangkörper bietet einem kontemplativ lauschenden Publikum gegen Entgelt die Werke der autonom Kunstschaffenden dar“ (ebd.: 27). Musikgenuß als Tätigkeit bekommt dadurch einen

---

<sup>158</sup> *Musica* in der Antike.

<sup>159</sup> Wie z.B. Mozarts Zerwürfnis mit dem Fürsterzbischof von Salzburg.

selbstständigen Charakter und wird zum Gegenstand theoretischer Reflexion. Es wird somit nicht von der Musik selbst ausgegangen, sondern vom Hörer. Damit wird das subjektive Empfinden zum Maßstab der Beurteilung.

- Dritter Aspekt ist die zunehmende Bedeutung der Musikzeitschriften „als Institutionalisierung des Rasonnements über Musik“ (Gebesmair 2001: 28), in denen Fragen des Geschmacks verhandelt wurden. Während der Geschmack zum Maßstab der kompositorischen Praxis wurde, blieb nicht selten im Dunkeln, worauf die Gewissheit über die Richtigkeit des eigenen Urteils beruhte.<sup>160</sup>

Da Verteidiger eines Geschmacks immer einen bestimmten Kompositionsstil bevorzugen, wurde mit Geschmack sowohl das Vermögen der Schaffenden als auch der Rezipierenden bezeichnet. Ein bestimmter Geschmack oder Styl wurde mit einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe assoziiert, Geschmacksstreitigkeiten (wie z. B. der Buffonistenstreit von 1752<sup>161</sup>) zwischen dem aufstrebenden und aufgeklärten Bürgertum und einer an ihren Privilegien festhaltenden Aristokratie spiegelten sich in den unzähligen Auseinandersetzungen verschiedener Geschmacksrichtungen im 18. und 19. Jh. (Kenner und Liebhaber, Virtuosen und Klassiker, Formalisten und Neudeutsche etc.) wider.

Mit dem Entzug der Musik aus dem ‚uniformierenden‘ Einfluss der Kirche ging eine Verschiebung ins Psychologische einher, „in deren Verlauf die Grundlagen des Musikverständnisses immer mehr von der Objektivität der musikalischen Tatsachen, die einer göttlichen Ordnung folgten, ins Subjektive individueller Empfindungen“ (Gebesmair 2001: 30) geriet. An die Stelle mathematisch bestimmbarer Größen traten nun innere Gemütszustände (das subjektiv Erfahrbare) als Maßstab der Beurteilung. Allein das Gehör und die innerlichen, natürlichen und moralischen Verhältnisse wurden zum bestimmenden Maßstab und entschieden über die Güte der Musik. Das führte soweit, dass den jeweiligen Elementen psychische Funktionen (Affekte) zuzuordnen versucht wurde. „Ein kleines Intervall galt ihnen z.B. als etwas Schmeichelndes, Trauriges, Zärtliches, während die großen Freudiges, Lustiges und Freches darstellten. Konsonanzen versetzen das Gemüt in vollkommene Ruhe, Dissonanzen hingegen verursachen Verdruss“ (ebd.: 31). Geschmack war demnach von Anfang an normativ aufgeladen. Geschmack zu haben assoziierte immer

---

<sup>160</sup> Häufig wurden die Begriffe Geschmack und Styl synonym verwendet.

<sup>161</sup> Dahlhaus beschreibt in *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 5, Laaber 1985), wie sich die Aufklärer Rousseau und Diderot anlässlich der Aufführung einiger italienischer Intermezzi (Buffon) an der Pariser Opéra gegen die aristokratische Musik etwa eines Rameau wandten. Gleichzeitig forderten sie allerdings die Hinwendung zu dieser neuen, von den Italienern geschaffenen Form einer ‚komischen‘ Oper, zumal sie in ihnen das Natürliche und Volkstümliche zum Ausdruck gebracht sahen.

guten Geschmack zu haben, was die Fähigkeit bezeichnete, zwischen ‚Schönem‘ und ‚Hässlichem‘ unterscheiden zu können.

Kommen wir zurück zum Geschmack als Kapital. Nach Gerhard Schulzes Theorie der ‚Erlebnisgesellschaft‘ fordern deren Angebote eine permanente Entscheidung für oder gegen etwas. Geschmack wird auf diese Weise zur Instanz, wenn ansonsten keine Orientierungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Obschon sich die Wahl häufig zur Qual entwickelt, kommt dem eigenen Geschmack selektive Wirkung zu, unbewusst oder automatisch die Streu vom Weizen zu unterscheiden. Die Auswahl bestimmter Musikarten beispielsweise kann innerhalb von Sekunden des Hineinhörens eine Entscheidung für oder gegen diese oder jene Musik erbringen. Was einem gefällt, lässt sich demnach relativ leicht feststellen. Weit schwerer ist die Antwort auf die Frage, warum einem etwas gefällt. „Geschmack, zumal guten, hat man oder eben nicht. Was sich jemand als mehr oder weniger objektive Aussage etwa über die Qualität eines Musikstückes anmaßt, wird schnell relativiert, sobald ebenso kompetent und überzeugend vorgetragener Widerspruch laut wird“ (Gebesmair 2001: 11, 12). Da Geschmack von individueller Empfindung abhängt, gleitet die Kontroverse darüber sehr bald ins Subjektive ab. Hinzu kommt die Schwierigkeit, eine gemeinsame Sprache zur Erläuterung der Geschmacksurteile zu finden. Aufgrund ihrer semantischen Unbestimmtheit lässt sich Musik begrifflich nur schwer fassen. Was auf den ersten Blick als sachkundiges Urteil erscheinen mag, verliert seine Bedeutung, sobald die ersten Zweifel am objektiven Gehalt der Begriffe angemeldet werden.

Trotz der Kontroversen über Fragen des Geschmacks und der Tatsache, dass sich objektive Geschmacksurteile häufig nur als Verallgemeinerungen eines subjektiven Empfindens erweisen, ist unstrittig, dass eine Person mit ihrem individuellen Geschmack keineswegs ein Singulum ist. Es bilden sich ‚Geschmacksklassen‘, deren Verbindungsglied ganz offensichtlich ein ähnlicher Geschmack ist. „Diesem auf den ersten Blick trivial erscheinenden Umstand widmet sich nun eine Soziologie musikalischer Vorlieben. Sie versucht dem Gegensatz zwischen einem Allgemeingültigkeit beanspruchenden Urteil auf der einen Seite und einem auf der Idiosynkrasie des Einzelnen beruhenden subjektiven Urteil zu entgehen, indem sie das (vermeintlich) subjektive Urteil auf eine Klasse zurückführt, der auch andere durchaus ähnliche Urteile angehören, und indem sie die (vermeintlich) objektiven Urteile als Strategien betrachtet, die Urteile der eigenen Klasse als allgemein gültige und daher legitime von den anderen abzusetzen“ (Ebd.: 13). Klasse wird hier in

Anführungszeichen geschrieben, weil diesem Begriff eine doppelte Funktion zukommt. Zum einen bezeichnet Klasse den Platz in einem Klassifikationssystem, in dem sich ähnliche Objekte befinden, wie z. B. Musikstücke. Zum anderen gilt Klasse aber auch als Kategorie zur Beschreibung der englischen und deutschen Gesellschaften, von denen angenommen wird, dass sie ein im Alltag verbindliches Referenzsystem bilden, in das die Einzelnen sich selbst und andere einordnen. Wird ein Geschmacksurteil über ein musikalisches Objekt getroffen, hat dies zur Folge, dass sich der Urteilende immer auch in Beziehung zu einer Klasse ähnlicher Objekte setzt. Dabei können die Vorstellungen darüber, was dieser Klasse noch angehört, stark voneinander abweichen. Insofern ist klar, dass, wer Liebhaber Lisztscher Musik ist, mit großer Wahrscheinlichkeit auch jene von Mozart oder Haydn mag.

Der Begriff Geschmacksklassen wirft nun die Frage auf, inwiefern ein Zusammenhang zwischen den Klassen musikalischer Objekte, und den in der Soziologie verwendeten Klassen besteht? Gibt es ein Verhältnis von Musikgeschmack und Sozialstruktur und wenn ja, wie könnte man es darstellen?

Der Musikgeschmack der Engländer im 18. Jh. und der der Deutschen im 19. Jh. ist ein Unterscheidungsmerkmal, das abhängig ist von sozialen Ungleichheiten und einer symbolischen Repräsentation eines sozialen Oben und Unten. Dies ermöglicht Rückschlüsse auf die soziale Position, auf den Lebensstil, auf *high and low culture* als sozialem Unterscheidungskriterium. Geschmacksklassen lassen sich z. B. kategorisieren in ernste Musik und Unterhaltungsmusik oder gehobene Kunst und Massenkunst. Dabei können sozio-ökonomische Klassen-Merkmale, insbesondere Bildungsvariablen, als Prädiktoren der Nutzung musikalischer Angebote dienen.

Bourdieu hat die maßgeblichste Theorie zum Zusammenhang von Geschmack und Gesellschaft entwickelt. Die ihr zugrundeliegende Annahme sieht die Ausbildung des Geschmacks auf der Basis einer klassenmäßigen Konditionierung vor. Der Habitus „im Sinne einer Erzeugungsformel, mit der sich zugleich die klassifizierbaren Formen der Praxis und Produkte wie die diese Formen und Produkte zu einem System distinktiver Zeichen konstituierenden Urteile und Bewertungen erklären lassen“ (Bourdieu 1982: 278), bildet quasi als Inkorporation der Klassenlage wie des Klassengegengesatzes die Grundlage der Wahrnehmung und der Bewertung von Musik als auch des Handelns.<sup>162</sup> Wenn Geschmack selbst als Ressource, als Kapital und Mittel eingesetzt wird, geschieht dies, um in den

---

<sup>162</sup> Er erfasst die „lagespezifischen Differenzen“ (ebd.: 279) und als Produkte dessen, werden Unterschiede zwischen klassifizierten und klassifizierenden Praxisformen deutlich.

städtischen Gesellschaften Londons und Berlins im 18. bzw. 19. Jh. entsprechende gesellschaftliche Positionen zu erreichen bzw. abzusichern. Bourdieus Theorie zufolge wird Geschmack sowohl als Ursache für soziale Ungleichheiten<sup>163</sup>, als auch als Konsequenzen von sozialen Ungleichheiten betrachtet: sozial Benachteiligte bzw. Vertreter der Unterschichten haben nicht die gleiche Chance, einen erlesenen Geschmack auszubilden wie z. B. Mitglieder der Oberschichten. Bourdieu bezeichnet Geschmack daher als „praktischen Operator für die Dinge in distinkte und distinktive Zeichen“, durch den die Unterschiede „aus der physischen Ordnung“ und „in die symbolische Ordnung signifikanter Unterscheidungen“ (Bourdieu 1982: 284) geraten.

Die spezifische soziale Lage des Einzelnen, bestimmt durch das Ihr Gegensätzliche (Bestätigung in der Differenz) (vgl. ebd.: 279), rückt in den Blickpunkt, wenn Geschmack zum Mittel einer horizontalen Differenzierung wird und man ihn auf eine objektive soziale Lage zurückführt. Musikalische Vorlieben sind dementsprechend weniger der subjektiven Erlebnisqualität verpflichtet. Übereinstimmend zur Annahme von Bourdieu sind Geschmacksunterschiede mehr Konsequenz einer sozialen Lage und damit kein Unterscheidungsmerkmal per se: Sie bilden die Grundlage von Milieus, die sich durch die Gemeinsamkeiten der Lebensstile definieren, unabhängig von der gesellschaftlichen Hierarchie.

In den feudalen Gesellschaften Englands und Deutschlands wurde die Identifikation mit einer gesellschaftlichen Hierarchie auf Grundlage der primären Sozialisation durch eine nur für die Oberschichten zugängliche Bildung, eine bis dahin für die breite Masse unerreichbare Mobilität und eine starke Gruppenzugehörigkeit gefördert. Es existierte ein Klassenhabitus, wie Bourdieu es nennt, der dazu führte, dass spezifischer Geschmack von den oberen gesellschaftlichen Klassen strategisch genutzt wurde, um wichtige Positionen innerhalb der hierarchischen Gesellschaft (unterteilt u. a. in Alters-, Geschlechts- und Gesellschaftsklassen) zu erreichen (vgl. Bourdieu 1982: 727 ff.). Die traditionellen Hierarchien basierten im Bereich der Musik auf einem Geschmack, der auf Exklusivität angelegt war, weniger auf Breite, wodurch traditionelle kulturelle Hierarchien ihre Bedeutung verloren. Das gründete in der fehlenden Wechsellmöglichkeit zwischen unterschiedlichen Kontexten sowohl in geographischer als auch in sozialer Hinsicht, was Zwang und Chance bedeutete: Zwang zur Aneignung dieser Angebote, um in den gewohnten gesellschaftlichen Kreisen gewandt agieren zu können, und Chance, innerhalb der Hierarchie durch z. B. *drawing-rooms* oder

---

<sup>163</sup> Wer z. B. den als ‚erlesen‘ empfundenen Geschmack erwirbt, besitzt damit auch die Chance, eine besondere Stellung in der Gesellschaft einzunehmen.

Salons, ein weit verzweigtes Netzwerk und nicht zuletzt ökonomischen Spielraum neue Künstler und damit neue Musik zu fördern und damit den eigenen Erfahrungshorizont zu erweitern.

Nun ist zu fragen, worauf ein Geschmacksurteil beruht? Wie kann etwas, das in erster Linie ‚gefühl‘ wird und im individuellen Empfinden wurzelt, also zwischen den Polen Gefühl und Verstand, Subjektivität und Universalität oszilliert, zur Grundlage eines rationalen Urteils werden, das womöglich auch noch den Anspruch der Allgemeingültigkeit erhebt? Welche Rolle spielt der Verstand als eigentlicher Widerpart der Gefühle, ein Vermögen, das schwerlich in Einklang mit der affektiven Wirkung der Musik zu bringen ist oder auf einem richtigen Empfinden, also einem subjektiven Gefühl und daher auch schwer verallgemeinerbaren Vermögen basiert? Gibt es die Möglichkeit, allgemeingültige Aussagen über den guten Geschmack zu treffen?

Wenn der Geschmack Allgemeingültigkeit beanspruchen darf und trotzdem in jedem Einzelnen unabhängig von seiner Erziehung und Kultur als subjektive Empfindung zu verorten wäre, dann hieße das, dass der Geschmack angeboren ist. In der Philosophie wurde nach Antworten auf die Vielfalt der unterschiedlichen Vorstellungen gesucht, was schön und was hässlich sei. Mit Vertretern wie z. B. Immanuel Kant entstand Mitte des 18. Jh. die Ästhetik als eigene philosophische Disziplin, die sich als Wissenschaft der Sinneserkenntnisse betrachtete.<sup>164</sup> Nur indem subjektive Sinnesempfindungen einem objektiven Blick und damit einem allgemeingültigen Urteil weichen, ist der Gegenstand von allen Bestandteilen befreit, die als subjektives Interesse an diesem ausgelegt werden könnten. Weder seine materielle Qualität (die bestimmte Sinneserfahrungen auslöst), noch seine Form (die vom Erkenntnisvermögen als zweckmäßig erachtet wird), noch die ästhetische Wahrnehmung darf von Interesse sein, denn dann wäre das Urteil ja ein Erkenntnisurteil.

Die dadurch entstehende Schwierigkeit, die Kunstform Musik unter die schönen Künste zu subsumieren, führt dazu, dass begriffslose Musik im Gegensatz zur Rede- und Dichtkunst als auch zur bildenden Kunst die Gefühle direkt anspricht. In Kants Hierarchie nahm sie den untersten Platz ein, da unklar war, ob in der Beurteilung von Musik die Reflexion der Empfindung vorausgeht oder die Gefühle direkt angesprochen werden (vgl. Kant 1963: 50

---

<sup>164</sup> *Aisthesis* (griechisch: Wahrnehmung, Empfindung).

f.).<sup>165</sup> Bourdieu hat diese Unterscheidung zwischen Reflexionsgeschmack und Sinnengeschmack als Ausdruck des Klassenverhältnisses interpretiert. Reflexionsgeschmack wird dabei in Abgrenzung zur vulgären Körperlichkeit des Pöbels formuliert, von der sich der Bürger ästhetisch als auch sozial distanzierte (vgl. Bourdieu 1987: 756 ff.).

Die Analyse von Musikgeschmack wird der Realität nur gerecht, wenn sie das Zusammenspiel vegetativer, emotionaler und kognitiver Vorgänge in der Analyse berücksichtigt. Die Gegensätze, die am Anfang der Beschäftigung mit Musikgeschmack standen – Gefühl und Verstand, Körper und Geist – bilden lediglich zwei analytische Pole, zwischen denen die vielfältigen Formen des Musikhörens zu verorten sind. Eine Begründung des Geschmacks in der Haltung des interesselosen Wohlgefallens missachtet allerdings die Tatsache, dass sowohl diese Haltung als auch die Wahrnehmungskategorien (objektives Urteil, subjektive Empfindung) selbst Ergebnis einer historischen und biografischen Entwicklung sind. Das Bedürfnis und der Versuch, die eigene ästhetische Position als eine den anderen überlegene darzustellen und für sie Allgemeingültigkeit zu beanspruchen, wird allerdings aus soziologischer Sicht als soziale Strategie der Abgrenzung betrachtet: „Es wäre verfehlt zu meinen, dass Distinktion, also Unterschiede setzende Verhalten sei ein bloß beiläufig mitwirkendes Moment der ästhetischen Disposition. Vielmehr beinhaltet der reine Blick einen Bruch mit der alltäglichen Einstellung zur Welt, und bezeichnet darin gerade auch einen Bruch mit der Gesellschaft“ (Bourdieu 1982: 62). Die diesen Ansprüchen zugrunde liegende soziologische Analyse der gesellschaftlichen Prozesse tritt an die Stelle einer ästhetischen Begründung der Allgemeingültigkeit.

---

<sup>165</sup> Für Kant spiegelt das in Ansehung des Daseins des Gegenstandes indifferente, kontemplative Urteil das typische Rezeptionsverhalten wider: das distanzierte Betrachten, das andächtige Lauschen. Kant unternimmt den Versuch, zwischen einem reinen Urteil (auf der Basis des ‚Reflexionsgeschmacks‘) und einem interessegeleiteten, subjektiven Urteil (auf der Basis des ‚Sinnengeschmacks‘) zu unterscheiden. So gilt z. B. alles, was angenehm ist, als anmutig, lieblich, ergötzend und erfreulich und alles, was die Sinne unvermittelt anspricht und uns bewegt und berührt als interessant, da durch diese Gefühle eine Begierde nach den Gegenständen entsteht, sozusagen der Wunsch, den Gegenstand auch weiterhin zu genießen. Ein Urteil aus der Begierde heraus ist immer parteiisch und damit von Mensch zu Mensch unterschiedlich. Hieraus folgt die bekannte Definition des Geschmacks als „das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen, ohne alles Interesse“ (Kant 1963: 79).

### **3.1.4 Bedeutung des Musikgeschmacks als kulturelles Kapital und Bedeutung des kulturellen Kapitals in der Reproduktion gesellschaftlicher Unterschiede**

Mit Bourdieu wurde Musikgeschmack als Bestandteil des kulturellen Kapitals herausgearbeitet. Zudem wurde die Annahme bekräftigt, dass Präferenz oder Ablehnung bestimmter musikalischer Genres der Distinktion und damit der Abgrenzung ebenso dient wie der Ansehensvermehrung und der Herstellung sozialer Bindungen.

Bourdieu geht nun noch einen Schritt weiter. In seiner Studie *Die feinen Unterschiede* untersucht er am Beispiel der französischen Gesellschaft über die kulturelle Praxis hinausgehend diverse ‚Konsumfelder‘ der Gesellschaft, wie z. B. Kleidungswahl, Wohnungseinrichtung, Speisenzubereitung etc. Für ihn werden die Unterschiede zwischen den Milieus in ihrer Komplexität erst durch die Betrachtung aller Stilelemente als Ganzes versteh- und erklärbar. Musikgeschmack ist dabei lediglich ein Teil dieses Ganzen. Vorlieben für bestimmte Objekte, ob nun aus dem Bereich der alltäglichen Verrichtungen oder der hohen Kunst, vermitteln lediglich einen ersten Eindruck von einer Person. Ihr Stil in seiner Gesamtheit eröffnet sich aber erst in den Momenten, wo die Personen versuchen, sich mit diesem Geschmack gegenseitig zu beeindrucken (vgl. Bourdieu 1982: 359 f.). Das kann z. B. verbal geschehen in Form einer adäquaten Einschätzung über das ausgewählte Objekt. Die Art und Weise der Artikulation über ein Musikstück und eine entsprechende Beziehungsherstellung oder Anspielung werden zum eigentlichen Gegenstand einer Identifikation und Distinktion (im Sinne der Ausgrenzung).

Bourdieu hat sich intensiv mit der Rolle, die Geschmack in der Reproduktion von sozialen Ungleichheiten spielt, auseinandergesetzt. Dabei standen spezifische Terminologien wie Praxisökonomie, Kapital, Habitus und sozialer Raum im Vordergrund. Diese Terminologien und ihre Wirkungen wurden im Untersuchungskonzept umfassend vorgestellt (vgl. Kap. I). Das Ergebnis seiner Untersuchungen ist die Einsicht, dass der ‚Wert‘ einer Theorie nicht zuletzt im Widerspruch besteht, den sie hervorruft.

So, wie sich der Stellenwert des Musikgeschmacks als Bestandteil des kulturellen Kapitals relativiert, muss auch die Bedeutung des kulturellen Kapitals in der Reproduktion der sozialen Ungleichheiten eingeschränkt werden. Im vorangegangenen Kapitel wurde die These geäußert, dass dem Geschmack dann eine Ressourcenfunktion zukommt, wenn er möglichst breit ist und in unterschiedlichen Kontexten wirksam wird. Vieles spricht dafür, dass kulturelles Kapital in der Reproduktion von sozialen Ungleichheiten zugunsten von sozialem

Kapital an Bedeutung verliert, wobei ersteres in seiner Theorie zu einer *conditio sine qua non* der sozialen Reproduktion wurde. Dies mag auf die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zutreffen, in der englischen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts und der deutschen Gesellschaft Mitte des 19. Jahrhunderts war die Klassenhierarchie aber noch so intakt, dass das soziale Kapital wesentlich bedeutungsvoller war. Andere durch eigenes Auftreten zu überzeugen, zu den ‚richtigen‘ Menschen soziale Bindungen zu knüpfen, die einem wiederum zu Vorteilen verhelfen, war in ständischen Gesellschaften durch die Zugehörigkeit zu bestimmten Familien oder Gruppen mit dem ‚richtigen Namen‘ oder der ‚richtigen Herkunft‘ und damit dem sozialen Kapital verbunden. Weniger der gemeinsame Stil musste dabei im Vordergrund stehen, wenngleich Gemeinsamkeiten nicht unwahrscheinlich waren. Der Effekt der sozialen Verpflichtung überwog im Prozess des Statuserwerbs den der kulturellen Gemeinsamkeit (vgl. Gebesmaier 2001: 215).

Im Kontext der englischen und deutschen Gesellschaften des 18. bzw. 19. Jahrhunderts wird mit Bourdieu davon ausgegangen, dass die Verfügungsmöglichkeit über soziales Kapital maßgeblich von der sozialen Herkunft abhing. D. h., dass ein Klavier spielendes Mädchen aus gutem Hause aufgrund seines Habitus eine völlig andere Gesamtbewertung erfuhr als ein kulturell ‚verwahrloster‘ Junge, der vielleicht einmal gehörte Straßenmusik zu reproduzieren im Stande war. Bei dem Kind aus der oberen Schicht wird der in der Kindheit angelegte Habitus durch den alltäglichen Umgang mit Gleichgesinnten zur Selbstverständlichkeit, was dazu führt, dass er im Spiel mit subtilen Abgrenzungen und selbstbewussten Bewertungen die Musik in welcher Form auch immer als kulturelle Ressource zu nutzen weiß und dadurch den Anschein der Überlegenheit vermittelt. So wie Kinder die Anerkennung einer symbolischen Ordnung mit der Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Legitimem und Illegitimem lernen, so setzt sich auch die Vorstellung durch, dass den Besitzern eines legitimen Geschmacks die gleiche Anerkennung zukommen muss, wie sie ihrer Kultur entgegengebracht wird. Denn mit der Vorstellung eines legitimen Geschmacks, ist nicht nur die Vorstellung der Kultiviertheit, sondern auch die einer moralischen Überlegenheit verbunden: „Das reine Vergnügen ist prädestiniert dazu, als Symbol moralischer Vollkommenheit zu fungieren, wie das Kunstwerk als Testfall für ethische Überlegenheit, als unhinterfragbares Maß für das den Menschen *als Menschen* auszeichnende Sublimierungsvermögen: Worum es dem ästhetischen Diskurs bei seinem Versuch der Durchsetzung einer Bestimmung des eigentlichen Menschlichen wirklich geht, das ist letzten Endes nichts weiter als das Monopol auf Menschlichkeit“ (Bourdieu 1987a: 766). Diese

Annahme Bourdieus stellt also eine kausale Verbindung zwischen dem Konsum von gesellschaftlich hochangesehenen, kulturellen Gütern und den sozialen Privilegien, die durch diesen Konsum legitimiert sind, her. Kultur als Lebensstil ermöglicht die Durchsetzung einer sozialen Ordnung, die auf der Grundlage der besonderen Wertschätzung dieser Kultur und ihrer Träger beruht. Bestimmte Privilegien (wie z. B. politische Ämter etc.) werden durch den Besitz von Ehre, die auf der Gewandtheit im Umgang mit kulturellen Gütern, kultiviertem Auftreten etc. beruht, gerechtfertigt.

Bei der Erläuterung des Habitus hat Bourdieu mit der Bezeichnung „*amor fati*“ (Wahl des Schicksals) (Bourdieu 1982: 290) bereits auf die beinahe ideologische Wirkung des Habitus hingewiesen: Indem nämlich der Habitus die Wünsche und Praktiken an die Gegebenheiten anpasst, werden die gegebenen Ungleichheiten als natürliche Ordnung betrachtet.

Zwei weitere Aspekte ergänzen diese Vorstellung: die Ideologie des natürlichen Geschmacks und die Ideologie des legitimen Geschmacks. Mit ersterem sind die sich im Laufe der schulischen Ausbildung verwandelnden Unterschiede zwischen der klassenmäßigen frühkindlichen Sozialisation hin zu Unterschieden der Begabung, die als etwas Angeborenes erscheinen, gemeint. Letzterer verdeutlicht die These Bourdieus', dass der Geschmack der Herrschenden der herrschende Geschmack ist. D. h. im Umkehrschluss, das sich die Menschen in ihren hohen Positionen legitimiert sehen, die sich auch im Besitz des legitimen Geschmacks wähnen.

Im Bezug auf die ‚Ideologie des natürlichen Geschmacks‘ könnte man ableiten, dass Kinder, die aufgrund ihres familiären Hintergrundes imstande sind, gesellschaftlich ‚legitime‘ und hoch angesehene Verhaltensweisen an den Tag zu legen, aufgrund der Übereinstimmung mit der von Pädagogen repräsentierten Kultur von diesen (unbewusst) bevorzugt werden. Mit Bourdieu sehe ich daher die Vermittlungsarbeit der Bildungseinrichtungen weniger im Bereich der beruflichen Qualifikationen, sondern eher in der Bekräftigung eines kulturellen Habitus, der die Kultiviertheit der Person verbürgt und sich somit im günstigsten Fall Unterschiede im kulturellen Verhalten in Unterschiede der Begabung verwandeln (beispielsweise verlöre Musikgeschmack als kulturelles Kapital seinen Wert, wenn es nicht in entsprechendes soziales<sup>166</sup> und letztlich auch in ökonomisches Kapital konvertiert würde).

---

<sup>166</sup> D.h. in Loyalitäten und ‚Seilschaften‘, die wesentlich über eine gemeinsame kulturelle Praxis definiert sind.

### 3.1.5 Hauptstädtische Faktoren, gesellschaftliches Urteil – Ein exklusives Möbel als Ausdruck gesellschaftspolitischer Klassenvielfalt

Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll die Frage stehen, inwieweit aus der Vertrautheit mit gesellschaftlich legitimierten, insbesondere hochkulturellen Gütern ein System von Differenzen mit dem daraus abgeleiteten Anspruch auf soziale oder moralische Überlegenheit entsteht.

Adorno sieht in der Suche nach Korrespondenzen zwischen sozialem Ursprung von Künstlern und der Klassenzugehörigkeit einen grundsätzlichen Denkfehler. Auf der einen Seite haben in feudalen und absolutistischen Zeiten die herrschenden Klassen weniger begehrte geistige Arbeit mehr delegiert als selbst verrichtet. Auf der anderen Seite war das Proletariat innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft (Arbeiter und deren Kinder) durch seine soziale Stellung an künstlerischer Produktion gehindert (vgl. Adorno 2003: 238). Adorno bezeichnet die Personen, denen die Kunstausbübung übertragen war, als „Dritte“ (ebd.: 239). Konkret waren damit Künstler gemeint, wie z. B. Mozart oder Händel, denen bei allem Ruhm in England wie Deutschland bürgerliche Sekurität versagt blieb. Hier konstruiert Adorno einen Zusammenhang zwischen subjektiver Genese und sozialem Sinn von Musik. Diese als ‚Dienst‘ anzusehen, der willfährig dem Auftraggeber vom Komponisten dargeboten wird, war eine bis weit ins 19. Jh. verbreitete Auffassung innerhalb der kapitalistischen Gesellschaften Englands und Deutschlands.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, das Verhältnis zwischen Typen von Musik und sozialer Schichtung der im kulturellen Klima vorherrschenden Wertschätzung von Musiktypen zu befragen. Kann man von Klassifizierungen wie *high brow*-Musik für die Oberklasse, *middle brow*-Musik für den Mittelstand bzw. *low brow*-Musik für die Unterklasse ausgehen?

Adorno begegnet dieser These mit dem Bsp. der klassenbewussten-konservativen Oberschicht, der naturgemäß die ‚große Musik‘ zugeordnet würde, die Ideologien und Realitäten einbezöge. Dies sei aber eine Fehleinschätzung, denn diese Schicht weiche lieber der Realität aus, was eben diese ‚große Musik‘ nicht mehr, sondern weniger ideologisch mache. Bei der Unterschicht ergebe sich ein ähnliches Problem. Die dort konsumierte, pur hedonistische Musik sei auch nicht realistischer als die in der Oberschicht gültige (Adorno 2003: 242). Die Frage muss daher verneint werden mit dem Hinweis, dass der Bezug auf Hörgewohnheiten völlig unergiebig ist für die Beurteilung des Verhältnisses von Musik und Klassen.

Interessanter Aspekt für den sozialen Gestus einer Musik ist vielmehr der soziale Ort ihrer Wirkung. Dies zeigt das Bsp. der Musiksalons. Die ‚Soiréen der großen Gesellschaft‘ brachten exklusive, den Ausdruck des Aristokratischen widerspiegelnde Musiken zu Tage, die zur Sozialisation lockten und damit geschmacksprägend wirkten. Damit markierte Musik plötzlich einen gesellschaftlichen Horizont, den zu erreichen es einiger Adoptions- und Assoziationsleistungen erforderte. In den Monarchien England und Deutschland wurden die Salons damit zum Brennglas gesellschaftlicher Entwicklungen, weshalb sie im Fortgang der Studie auf diese Wirkung hin näher untersucht werden.

Adorno formuliert den Auftrag der Musik so: „Sie ist soziale Kritik durch die künstlerische hindurch“ (Adorno 2003: 245), womit sie ideologisch zu falschem Bewusstsein führt. So ist sie auch für politische Zwecke verwendbar. „Der Stempel, den politische Richtungen musikalischen aufdrücken, hat vielfach mit der Musik selbst und ihrem Gehalt nichts zu tun“ (ebd.: 147). Schlichte Ideologien sind hier maßgeblich, Sachkenntnis rückt in den Hintergrund. Die Musik der Zeit der Industriellen Revolution litt an der „Unversöhntheit des Allgemeinen und Besonderen, der Kluft zwischen ihren (...) übergreifenden Formen und dem, was darin spezifisch musikalisch sich ereignet“ (Adorno 2003: 251). Dieser Umstand führte zur Kündigung der Schemata und zum Erzwingen neuer Musik, in der die gesellschaftliche Tendenz selbst Klang wird.

„Musik hat mit den Klassen insofern etwas zu tun, als in ihr das Klassenverhältnis in toto sich ausprägt“ (ebd.: 251). Indem Konflikte unideologisch ausgetragen werden, wirkt große Musik aufklärerisch. „Je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag“ (Adorno 2003: 253), desto besser ist sie.

Der Gedankengang Adornos von der Musik als gesellschaftlichem Spiegelbild lässt sich in dem rein äußerlich motivierten Einsatz der Instrumente in der häuslichen Umgebung weiterführen. Das Bedürfnis nach einem positiven und als hoch wahrgenommenen Platz in der gesellschaftlichen Urteilsskala und der Wille, sich schon rein optisch zu distinguieren, findet seinen Ausdruck in der Individualisierung der Instrumente hin zu einem schmucken oder profanen Möbelstück. Welch z. T. bizarre Form dieses Verlangen annahm, lässt sich anhand der Abbildungen 1-4 unschwer erkennen.



Abb. 1: *Square piano* von Broadwood, 1785  
(Wainwright 1982: 60)

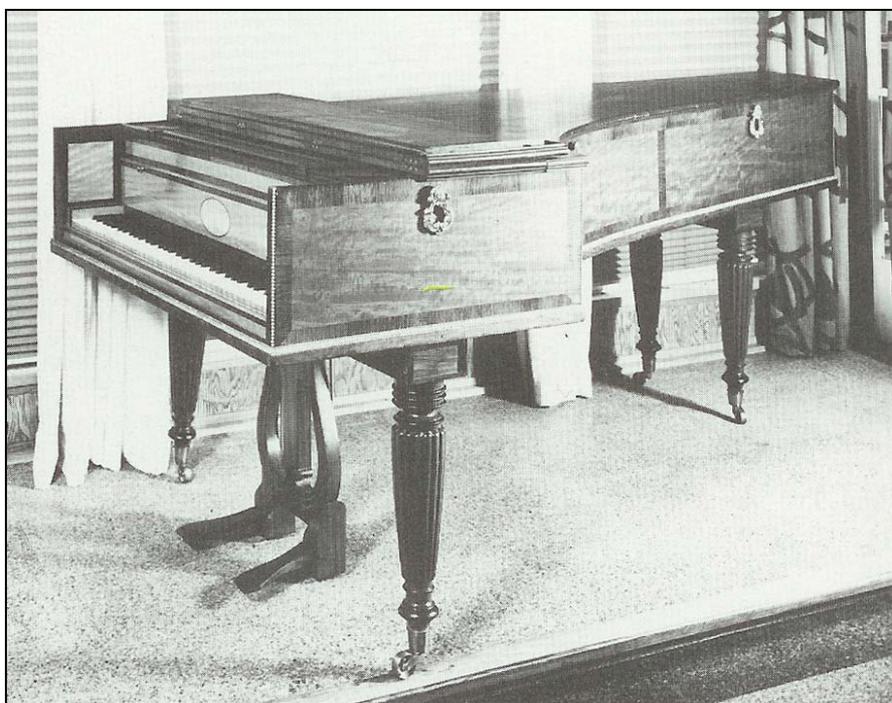


Abb. 2: *Grand piano* von Broadwood, 1810  
(Wainwright 1982: 88)



Abb. 3: Pianino und Salon-Flügel von Bechstein um 1880  
(Krogmann 2001: 27)

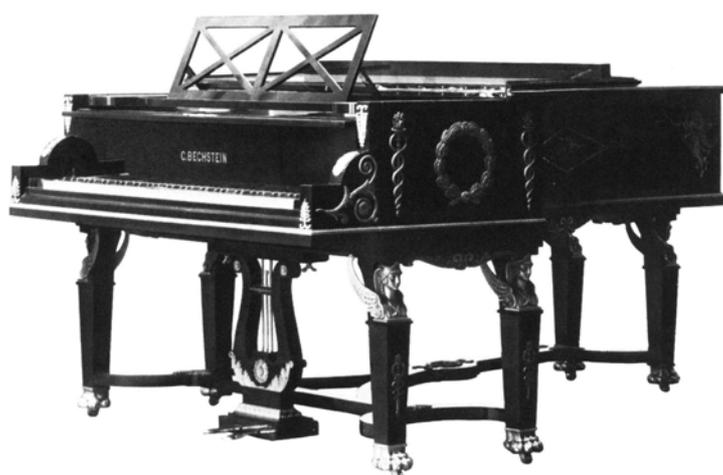


Abb. 4: *Empire*-Flügel von Bechstein, Baujahr unbekannt  
(Krogmann 2001: 25)

Das Instrument als Möbelstück wurde damit zum geschmacksbildenden und –trennenden Ausdruck einer gesellschaftspolitischen Vielfalt und Verschiedenheit zwischen den einzelnen sozialen Klassen. Das von Bourdieu popagierte „Prinzip der Teilung in logische Klassen, das der Wahrnehmung der sozialen Welt zugrunde liegt“ und „seinerseits Produkt der Verinnerlichung der Teilung in soziale Klassen“ ist, findet hier seinen praktischen Ausdruck (Bourdieu 1982: 279). Die soziale Identität des Einzelnen gewinnt durch den unbewussten oder bewussten Einsatz des Klaviers als Distinktionsmittel an Kontur und bestätigt sich auf diese Weise in der Differenz. „Die fundamentalen Gegensatzpaare der Struktur der Existenzbedingungen (oben/unten, reich/arm etc.) setzen sich tendenziell als grundlegende Strukturierungsprinzipien der Praxisformen wie deren Wahrnehmung durch“ (aaO.).

Die Tatsache, dass ein einziger Gegenstand zum Objekt des Prestiges und der Distinktion, zum Symbol für Wohlstand, Andersartigkeit und gesellschaftlichen Ansehens sowie einer machtindizierenden Klassen-Hierarchie avancierte, ist in der Geschichte nicht neu. Das Tulpenfieber von 1633–37 in den Vereinten Niederlanden kann hierfür als ein frühes Beispiel dienen. Wenngleich sich der Siegeszug des Klaviers im Vergleich zur Tulphilie über einen deutlich längeren Zeitraum erstreckte und quantitativ gesehen lediglich als *Klaviermanie en miniature* bezeichnet werden kann, gab es doch signifikante Gründe, die beiden Phänomenen inhärent waren.<sup>167</sup> Wurde die Tulpe ob ihrer äußeren Schönheit, ihrer Duft- und Farbvarianten geschätzt, strahlte im Fall des Klaviers dessen individuell gestaltbares, teils hochoriginelles Äußeres besonderen Reiz aus. Mit einem ‚schönen Möbel‘ wurde das Inventar bereichert und ließ sich Wohnkultur sowie Lebensart definieren. Aber nicht nur das Äußere, auch der Gebrauchswert spielten eine Rolle in der Bewertung. Konnte man bei der Tulpe seine Fähigkeiten als Hobbyzüchter, Experimentierer oder Wissenschaftler in ihrer Weiterentwicklung unter Beweis stellen, trennte sich die Spreu vom Weizen bei den

---

<sup>167</sup> Vgl. hierzu Dash, Mike (2000): *Tulpenwahn – Die verrückteste Spekulation der Geschichte*, 3. Aufl., Claassen Verlag, München. Hierin wird das Tulpenfieber in Holland in der Hoch-Zeit kultureller und wirtschaftlicher Blüte im 17. Jahrhundert (Aufnahme von Handelsbeziehungen zu Indien) geschildert. Die bestechende Wirkung der Tulpe, ihre Einzigartigkeit und fehlende Uniformität war eine der entscheidenden Ursachen, die ihr eine so hohe symbolische Kraft und einen damit einhergehenden, hohen subjektiven (sozialen) und in späteren Jahren ökonomischen Wert verlieh. Eigene, große Gärten mit seltenen Pflanzen wurden zum Prestigeobjekt. Bewertungen und ein Klassifizierungssystem wurden notwendig, um seltene von weit verbreiteten, um begehrte von wertlosen Sorten zu distinguieren. Bestimmte Promotoren (z. B. Carolus Clusius von der Universität Leiden, der rege Korrespondenz mit diversen Herrscherhäusern in Europa führte) mit einem ausgeprägten Netzwerk sowie der aufkommende Buchdruck (Händler erstellten Kataloge voller Abbildungen, die die Tulpenpracht vor dem Käufer visuell ausbreiteten) besorgten die Verbreitung in andere Länder. Die oberen Herrschaftsschichten, bestehend aus wohlhabenden Geschäftsleuten, Anwälten, Ärzten und Adligen waren zunächst die größten Tulpenliebhaber, die Tulpe ihr Symbol für Reichtum und guten Geschmack.

Tasteninstrumentliebhabern in der Art der Interpretationsmöglichkeiten. Die Distinktionsfähigkeit beider Kult(ur)objekte erwuchs aus den ihnen immanenten mannigfaltigen Nutzungsmöglichkeiten.

Die parallele Entwicklung eines symbolischen sowie materiellen Wertzuwachses eines zunächst neuen Gegenstandes, damit verbundene Mythen und die Knappheit des Gutes, einhergehend mit dem alle Klassen verbindenden Wunsch nach persönlichem Aufstieg oder gesellschaftlicher Abgrenzung mit Hilfe eines Distinktionsmittels begünstigten solcherlei Entwicklungen.

## **3.2 Die ‚Fortepiano-Krankheit‘ in London**

### **3.2.1 Der kulturelle Raum**

#### **Die Hauptstadt als Kultur- und Bildungszentrum**

Die größte Stadt der britischen Insel im 18. Jahrhundert war London. Anhand der städtebaulichen Geographie und der Darstellung der Bedeutung Londons für die Klavierbauindustrie sollen die Funktionsüberschüsse der Hauptstadt skizziert werden.

Der Osten der City war geprägt von Handelskontoren, Banken, und zahlreichen auf die Herstellung hochwertiger Luxusgüter spezialisierten Handwerksbetrieben. Der Londoner Hafen, schon seit dem Mittelalter bedeutender Wohlstandsfaktor für Stadt und Land wickelte dreiviertel des englischen Außenhandels ab und stieg bereits im 17. Jh. zum weltgrößten Warenumschlagplatz auf. Im Hafengebiet befanden sich allerdings auch die Elendsviertel der Stadt, die mit den ankommenden Heimatlosen stetig wuchsen.

London war städtebaulich nie von der Residenz des Souveräns bestimmt und mit der City und Westminster war eine Doppelstadt vorhanden. Einen Großbrand im Jahr 1666 nahm der Architekt Christopher Wren zum Anlass eines städtebaulich metropolitanen Gesamtentwurfs nach dem Vorbild Roms: Verbindung verschiedener Zentren durch Achsen, die Kathedrale St. Paul's, die monumentale Straße Whitehall, im frühen 19. Jh. dann die Regent Street, ebenso monumentale Kopfbahnhöfe als Charakteristikum der Metropole, an der man nicht vorbeifährt, sondern entweder hin oder von ihr weg (vgl. Breuer 1995: 147).

Der Westen der Stadt war die politische Schlagader des Landes und Zentrum der königlichen Staatsverwaltung, der Rechtsprechung und der Sitz des Parlaments. In Westminster standen die königlichen Paläste White Hall (brannte 1698 nieder), St. James, Kensington und seit Georg III. der Buckingham Palace. Zwischen diesen beiden Polen Ost und West reihten sich an Plätzen wie Bloomsbury Square, Leicester Square oder der Oxford Street die Stadtpaläste der Aristokratie wie an einer Perlenkette auf. U. a. in der Größe Londons verkörperte sich der Gegensatz der Stadt zum Land. Wenngleich die Agrargesellschaft noch erheblichen Einfluss auf das städtische Leben hatte, „konnte die hektische Betriebsamkeit der Stadt unbeeinflusst ihre eigene Gesetzmäßigkeit entfalten ... hier existierte eine leicht erregbare und entsprechend leicht zu mobilisierende städtische Öffentlichkeit, hier befand man sich im Zentrum weltweiter Handelsbeziehungen und nationaler politischer Entscheidungen, hier allein konnte Geld Ansehen und Einfluss verleihen wie sonst in der Regel nur der Grundbesitz“ (Wende 1995: 187).

Es entwickelte sich ein Handels- und Finanzzentrum, das nicht nur für die Wirtschaft, sondern auch für viele Menschen ein Magnet wurde, von dem sie sich besseren Lebensbedingungen und Aufstiegschancen erhofften (vgl. Haan/Niedhart 1993: 217). John Broadwood war einer dieser städtischen Zuwanderer, der 1761 als neunundzwanzigjähriger vom Land in die Großstadt zog, um dort beim Klavierbauer Burkat Shudi in die Lehre zu gehen (vgl. Kap. IV, A, II). Viele ausländische Immigranten füllten die Straßen von Soho, unter ihnen Schweizer, Hugenotten und Deutsche, die mit dem neuen König George I. (1819-78) aus Hannover gekommen waren.

#### *London als Zentrum des englischen Klavierbaus*

Vom späten 18. Jh. an war London eines der führenden Klavierbauzentren der Welt. Viele der frühen Fortschritte der Klaviertechnik wurden von Londoner Herstellern gemacht, bevor Amerikaner die Führung in der zweiten Hälfte des 19. Jh. übernahmen. In London existierte bereits eine Klavierbautradition: im 17. Jh. gab es die Spinettbauer Charles Hayward, Stephen Kene und John Player. Die bekanntesten unter ihnen waren aber die Familie Hitchcock aus Holborn. Sie hatten schon zu diesem Zeitpunkt mehrere Dutzend Mitarbeiter, mit denen sie Instrumente bauten. Führend im Bereich des Cembalo-Bau außerhalb Englands war die Antwerpener Familie Ruckers. Einer, der sein Handwerk bei Ruckers gelernt hatte und dann nach London zurückgekehrt war, war Hermann Tabel, ein Flame, der um 1717 sein Geschäft in der Oxendon Street (Piccadilly) hatte. Bei Tabel arbeiteten in den zwanziger Jahren der Schweizer Einwanderer Burkhardt Tschudi<sup>168</sup> und später in den dreißigern Jacob Kirchmann<sup>169</sup> (1710-92) (vgl. Wainwright 1982: 18, 19), zwei Männer, die den Cembalohandel in London bis zum Ende des 18. Jh. dominierten und von denen später noch ausführlich die Rede sein wird.

Die Beliebtheit des Klaviers in London wuchs von 1770 an enorm (vgl. Sadie 2001c: 164). Die aus Tschudis Cembalofabrik 1771 hervorgegangene Fa. Broadwood ist die älteste Klavierfirma, die heute noch existiert. Schon bald produzierte John Broadwood sein erstes

---

<sup>168</sup> Änderte seinen Namen in die englische Form Burhart Shudi, geb. 13. März 1702 in Schwanden/Schweiz, gestorben 19. August 1773 in London. Ausgebildeter Kunsttischler, der 1718 nach London zum Cembalobauer Herman Tabel kam. Dort war er Kollege seines späteren Konkurrenten Jakob Kirkman (deutsch Kirchmann), eines ausgewanderten Deutschen. Von Shudi existiert als ältestes Instrument ein Cembalo (Harpsichord) aus dem Jahr 1729, das er als 26-jähriger anfertigte und mit Händels Vermittlung Frederick Prince of Wales lieferte (weshalb er als *Harpsichord Maker to H.R.H. the Prince of Wales* die *Plume of Feathers* als Hauszeichen der ersten Werkstätte in Meards St., Soho wählte). Ab 05. Oktober Verlegung des Firmensitzes nach 32 Great Pulteney St., Golden Square, wo er bis 1904 blieb. Shudi verbesserte v. a. die Cembali, die er größer, stärker bezogen und damit tonkräftiger, mit Zügen und auch schon mit Pedalen (*machine stopp*) versehen baute. 1769 ließ er sich eine jalousieartige Schwellvorrichtung (*venetian swell*) patentieren, die er aber schon vorher bei den Instrumenten für Friedrich den Großen (Neues Palais, Potsdam) 1766 verwendet hatte (vgl. Henkel 2000c: 952).

<sup>169</sup> Im Englischen ‚Kirkman‘ genannt.

*Square Pianoforte*. Joseph Kirkman und sein Neffe Abraham Kirkman standen dem nicht nach und stellten auch Klaviere her (in der Frith Street, Soho).<sup>170</sup> Die Firma Stodart (1776-1861) war von Robert Stodarts gegründet worden (in Golden Square/Berners Street), einem Schüler Broadwoods. Stodart stellte Flügel her und verband die Wirkungsweise der Cembali mit denen des Klaviers, wofür er 1777 ein Patent anmeldete. Der Franzose Sébastien Érard ging 1786 nach London und gründete dort in der Great Marlborough Street eine kleine Fabrik als Filiale seiner Firma in Paris. Diese Londoner Dependence blieb bis 1890 bestehen und in dieser Zeit spielte Érard u. a. mit seinen wegweisenden Erfindungen (Repetitionsmechanik etc.) eine bedeutende Rolle für alle heimischen Klavierbauer. Auch die Fa. Longman & Lukey, 1771 als Ableger des Musikverlags Longman & Co. gegründet, stellte in ihren Räumen in der Tottenham Court Road zahlreiche Spinette, Klaviere und tragbare Clavichorde her. Als Longman & Co. im Jahr 1798 zu Longman & Brodewik wurde, ging diese Firma insolvent. John Longman, der Nachfahre des Firmengründers James Longman wurde Anfang des 19. Jahrhunderts Partner von Muzio Clementi. Clementi, von dem ebenfalls in dieser Studie an späterer Stelle noch näher die Rede ist, hatte sich 1802 in der Cheapside Nr. 26 und ab 1806 in der Tottenham Court Road niedergelassen und wurde im Jahr 1810 Partner von F. W. Collert, wo er bis 1830 blieb (vgl. Sadie 2001c: 165).<sup>171</sup>

Die Klavierbauer beschränkten sich allerdings nicht nur auf die reine Produktion und den Verkauf der Instrumente. Robert Wornum etablierte einen öffentlichen Konzertraum in seinem Klavierverkaufshaus in der Store Street und initiierte damit eine Praxis, die ihn von anderen Firmen mit Verkaufsräumen in London nachgemacht wurde, z. B. Steinway in Lower Seamer Street (1878), Bechstein in Wigmore Street (1901), Aeolian Company in New Bond Street (1904) (vgl. Kap. IV, B, IV).

### **Zum Musikleben**

*Das Land ohne Musik* lautet der Titel eines 1920 vom deutschen Autor Oscar A. H. Schmitz herausgegebenen Beitrags zur englischen Gesellschaftsproblematik. Dieser Titel, der in England als Provokation<sup>172</sup> aufgenommen wurde, sollte darauf anspielen, wie wenig

---

<sup>170</sup> Ihre Firma wurde bis 1896 von deren Nachkommen geführt, bevor es zur Verschmelzung mit der Fa. Collards kam.

<sup>171</sup> Clementi starb 1832 und ab dann hieß die Fa. Collert & Collert und wurde 1929 von der Fa. Chappell gekauft.

<sup>172</sup> Für Blom ist dies eine „absurde Behauptung“, die er mit dem Hinweis einschränkt, dass Schmitz damit nur „das Land ohne Oper“ gemeint haben könne. Diese sei in England bis auf Henry Purcell tatsächlich sehr gering entwickelt gewesen, was aber seiner Ansicht nach an der „ausländischen musikalischen Invasion“ gelegen hätte (Blom 1954: 154). Lebrecht sieht in dem Titel des sozialpolitischen Werkes von Schmitz eine Bestätigung deutscher Klischees. Wie ernst zu nehmend er Schmitz einschätzt, gibt er dem Leser ohne Umschweife zur Kenntnis, indem er darauf hinweist, dass Schmitz schon kurz nach dem ersten Weltkrieg einen Sinneswandel

eigenkompositorische Populärmusik auf der Insel existierte. Schon weit vor Schmitz hatten sich bereits andere Deutsche, wie z. B. Theodor Fontane, über die „Achillesferse“ Englands belustigt gezeigt (Fontane 1998: 24, 25).<sup>173</sup>

Im groben Überblick lässt sich das britische Musikleben<sup>174</sup> auf der einen Seite in das Konzertwesen mit den Kategorien Chor-, Orchester- und Kammermusik und auf der anderen Seite die Oper unterteilen.

Das älteste Chorfest Londons war das 1655 gegründete sogenannte ‚Fest der Söhne der Geistlichkeit‘. Sie verstanden ihre Aufführungen als Benefizveranstaltungen.<sup>175</sup> Der Hofmusiker John Banister (1625-79) gilt als der Erste, der der britischen Öffentlichkeit Konzerte<sup>176</sup> gegen Bezahlung eines Eintritts (1 Shilling) als musikalische Unterhaltung bot. Unzufrieden mit dem steifen Reglement der Hofkonzerte, führte er ab 1671<sup>177</sup> zunächst kleine Veranstaltungen (Kammerkonzerte) in einem öffentlichen Gasthaus in Whitefriars durch (vgl. Sadie 2001c: 120; Elkin 1955: 13-21).<sup>178</sup> Die Atmosphäre wird von Sadie als informell und locker angegeben. Schon bald wurden die Ensembles größer und die Publikumsresonanz

---

durchgemacht und für ein vereintes Europa unter der Führung von England geworben hätte (vgl. Lebrecht 1992: 2-3).

<sup>173</sup> In seinen Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1854 erfahren wir: „Die Musik, wie jedermann weiß, ist die Achillesferse Englands. Wenn man sich vergegenwärtigt, welche musikalischen Unbilden das englische Ohr sich von früh bis spät gefallen lässt, so könnte man in der Tat geneigt werden, dem Engländer jeden Sinn für Wohlklang abzusprechen und auf die Seite Johanna Wagners oder besser ihres Vaters zu treten, der mit mehr Wahrheit als Klugheit die ihm nicht verziehenen Worte sprach: „dass hier viel Gold, aber wenig Ruhm zu holen sei“. Man wolle indes aus dem Umstand, dass England des musikalischen Gehörs entbehrt, nicht voreilig schließen, es entbehre auch der musikalischen Lust; gegenteils, die alte Wahrheit bewährt sich wieder, dass der Mensch am liebsten das treibt, was ihm die Götter am kargsten gereicht. Die große Fortepiano-Krankheit hat längst auch diese friedliche Insel ergriffen, und da bekanntlich starke Organismen von jeder Krankheit doppelt heftig befallen werden, so herrscht denn auch das Klavierfieber hier in einem unerhörten Maße. Aber dies ist es nicht, was einen Veteranen, der viele Jahre lang die Nachbarschaften einer Berliner *chambre garnie* getragen und vom rasenden Liszitaner an bis zur skalaspielenden Wirtstochter herunter alles durchgemacht hat, was bei ihm zulande einem menschlichen Ohre begegnen kann, - dies ist es nicht, was einen bewährten Mut bricht: das eigentliche Schrecknis Londons sind die Straßenvirtuosen“ (Fontane 1998: 24, 25).

<sup>174</sup> Das musikalische Leben des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich hauptsächlich auf London. Wenngleich die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft als *das* herausragende Ereignis im englischen Musikleben erst im Jahr 1813 stattfand. Aber auch die Provinz konnte in ihren Zentren Manchester und Edinburgh oder Oxford mit musikalischer Unterhaltung aufwarten.

<sup>175</sup> Gegenstück zu den hauptstädtischen Chorfesten war das ‚Musikfest der Drei Chöre‘ auf dem Land, was jährlich (später unter der Leitung von Sir Edward Elgar) in den großen gotischen Kathedralen von Gloucester, Worcester und Hereford in Westengland stattfand. Auch Birmingham (seit 1768), Norwich (seit 1770), Chester (seit 1772) und York (seit 1791) hatten ihre regelmäßigen Chorfeste (vgl. Borner 1950: 12-17; Blom 1954: 227-228). Ab 1698 wurden die Chorfeste Londons in Form musikalischer Gottesdienste in St. Pauls zelebriert. Zu einer ähnlich gemeinnützigen Institution wurden die Jahrestreffen der ‚Spittelkinder‘ in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

<sup>176</sup> Die Termine der Hauptsinfoniekonzerte liegen bis heute oft in der Mitte der Woche und am Wochenende. Matineen oder öffentliche Generalproben, wie sie auf dem Kontinent üblich sind, gibt es in England nicht.

<sup>177</sup> Edwards und Sadie geben hier das Jahr 1672 an (vgl. Edwards 1895: 56; Sadie 2001c: 120).

<sup>178</sup> Borner gibt als Veranstaltungsort das Privathaus von Banister in Whitefriars an (vgl. Borner 1950: 11).

stieg, so dass er die Konzerte in den Westen der Stadt (West End) in Lincoln's Inn Fields verlagerte. Auch Thomas Britton (1644-1714) war einer derjenigen Musiker, die in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts die Initiative ergriffen und mit öffentlichen Hauskonzerten zur Durchmischung von Aristokratie und Bürgertum beitrug. Professionelle<sup>179</sup> Musiker wie der Engländer John Banister und die Deutschen Johann Christoph Pepusch (1667-1752) oder Georg Friedrich Händel (1685-1759) mischten sich mit Laienmusikern und einem vielfältigen musikinteressierten Publikum verschiedener Klassen (vgl. Elkin 1955: 22-29).<sup>180</sup>

Rein äußerlich erschien das Londoner Konzertleben im 18. Jh. modern strukturiert. Es wäre irreführend, die ‚Kommerzialisierung der Freizeit‘ als eine Nachahmung aristokratischen Vergnügens durch die Mittelschicht zu interpretieren. Das öffentliche Konzertleben war noch immer stark beeinflusst durch kritische und einflussreiche Schirmherren obersten Standes. Mit einer zunehmenden Formalisierung des Konzertwesens, teilte sich dies in zwei unterschiedliche Formate: zum einen musikalische Gesellschaften zum Vergnügen männlicher Amateure in oder nahe des Stadtzentrums, zum anderen öffentliche Konzerte in den Theatern oder Hallen in West End.<sup>181</sup> Während die *City-society* in bezug auf das gekünstelte Vergnügen für die Massen im West End reserviert blieb, zog man lieber nüchterne und sparsame Organisationen wie die *Castle Society* vor. Viele Konzertaktivitäten Londons spielten sich von der Öffentlichkeit recht unbemerkt in den Häusern der Aristokratie oder des Hofes ab. Kleine Soiréen, mit denen z. B. Königin Charlotte ihren Ehemann, George III. (1738-1820) um 1763 gern erfreute, verliehen von feudaler Seite dem Wunsch nach Einheitlichkeit des Publikums Ausdruck. Die sogenannten *Nobility Concerts* und die *Ladies Concerts* spiegelten die Programme und Künstler der öffentlichen Konzerte im Klein- und Privatformat wider.

Für professionelle Künstler, besonders von auswärts, war der Zutritt zur öffentlichen Bühne der Hauptstadt entscheidend für die Karriere. Auch die ganz großen Künstler dieser Zeit, Karl Friedrich Abel (1723-1787), der jüngste Sohn von Johann Sebastian Bach, Johann Christian

---

<sup>179</sup> Interessant sind in diesem Zusammenhang die Ausführungen der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Deborah Rohr zu den *traditional professions* unter dem Titel „*The social and professional status of musicians in the eighteenth century*“. Hier charakterisiert sie diese als „für Männer geeignete Karrieren“: ohne Handarbeit, basierend auf einer liberalen, klassischen Erziehung und vor ungebührlichem Wettbewerb geschützt durch Kirche, Staat und Universität (Rohr 2001: 7). Es ist anzunehmen, dass sie dies höchstwahrscheinlich ironisch meint.

<sup>180</sup> Sadie weist allerdings darauf hin, dass die zunehmende Formalisierung des Londoner Konzertlebens dieser Durchmischung stetig entgegenwirkte (vgl. Sadie 2001c: 121).

<sup>181</sup> Z. B. *Hickford's Room* in James Street.

Bach<sup>182</sup> (1735-1782), Joseph Haydn (1732-1809) und Georg Friedrich Händel, waren dem kommerziellen Druck unterworfen und sahen sich einem schnelllebigen Musikgeschäft ausgesetzt. Nichtsdestotrotz wurden während der achtziger und neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts die englischen Konzertprogramme maßgeblich von auswärtigen Komponisten dominiert.<sup>183</sup> London wurde von unzähligen Sängern, Fiedlern, Cembalospielem, Komponisten und Lehrern aus Italien, Frankreich, Deutschland und Böhmen besucht. Innerhalb dieser Musikwelt bildeten sich Hierarchien heraus, bei denen die Sänger an der Spitze standen, gefolgt von den Instrumentalisten und schließlich den Komponisten (vgl. Blom 1954: 167). Es bildeten sich mit der Zeit zwei vorherrschende Stilrichtungen: die modernen Abonnementkonzerte, die von Abel, Bach, Haydn<sup>184</sup> und Händel dominiert wurden und solche Veranstaltungen, in denen die Vorliebe für alte Musik vorangegangener Jahrhunderte das Programm bestimmte.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nahmen nicht nur die Konzerte in London erheblich zu, sondern es entwickelte und festigte sich auch die Stellung Londons als Zentrum des musikalischen Lebens (vgl. Sadie 2001c: 122). Die erste Londoner Konzertgesellschaft unter dem Namen ‚Akademie für alte Musik‘ gründete sich 1714.<sup>185</sup> Erst sehr viel später, im Jahr 1776, siebzehn Jahre nach Händels Tod, begannen die Konzerte alter Musik (*Concert of Ancient Music*). Sie sollten besonders eher vernachlässigte Werke<sup>186</sup> in das Bewusstsein der Hörer bringen und wurden von unterschiedlichen Amateurdirektoren rotierend geleitet. Als einer der Direktoren zeichnete König Georg III. verantwortlich, weshalb sie auch Konzerte des Königs genannt wurden.<sup>187</sup> Dabei wurden in absichtlicher Opposition zur als kurzlebig

<sup>182</sup> Kam 1762 nach London und wohnte dort bei seinem Landsmann Abel, den er aus Leipzig kannte. Bach war ab 1764 Musiklehrer der Königin Charlotte.

<sup>183</sup> Blom zählt einige englische Künstler auf, die allerdings „keinen eindrucksvollen Widerstand“ leisteten: Aldrich, Eccles, der Bruder Henry Purcells, Daniel Purcell, William Babell, Herry Carey. Nur Maurice Greene war z. B. einer von Händels ernsthafteren Rivalen (Blom 1954: 167-168).

<sup>184</sup> Haydns Weggang aus London im Jahr 1795 war für das Musikleben der Stadt ein schwerer Schlag. Die Konzertzahlen sanken und das Publikumsinteresse ging spürbar zurück (vgl. Sadie 2001c: 125).

<sup>185</sup> Weitere folgten: Z. B. die *Castle*-Gesellschaft um Maurice Greene und den Geiger Talbot Young oder 1726 die *Academy of Vocal Music* (später *Academy of Ancient Music*) (vgl. Kap. III, B, I, 3). *Academy* bezeichnete in diesem Kontext nicht eine Lehranstalt, sondern eine sogenannte „*learned society*“, *ancient* wurde substituiert mit Vokal [-musik] (Elkin 1955: 51).

<sup>186</sup> V. a. die Oratorien, zu denen die englischen Komponisten wenig eigenen kreativen Zugang hatten. Die Komposition solch umfassender Werke überließen sie lieber den ausländischen Künstlern und konzentrierten sich stattdessen auf die Kirchenmusik (vgl. Blom 1954: 229).

<sup>187</sup> Sadie erwähnt hierzu, dass Händels Musik als sozialer Katalysator funktioniert hat und die Musik sowohl bei der Krönung George III. als auch immer wieder während politischer Unruhen bewusst in großem Stil (z. B. Messias-Aufführungen) und unter aufwendiger quantitativer Beteiligung von Musikern dargeboten wurde. V. a. die Händel-Festivals dienten der Unterstützung des Königs, der seinerseits wiederum den Veranstaltungen als Schirmherr entsprechenden sozialen Glanz verlieh (vgl. Sadie 2001c: 124). Der König hatte den Wohltätigkeitscharakter der Veranstaltungen schnell für sich entdeckt und so unterstützte er viele Initiativen in dieser Hinsicht, wie z. B. die Gründung der Gesellschaft der Musiker im Jahr 1738, in der berühmte Mitglieder

empfundenen modernen Musik, traditionelle, soziale Werte mit der Vorliebe für alte Musik verknüpft. Ungewöhnliche Werke der Renaissance und des Barock wurden mit Pioniergeist ausfindig gemacht. Dies konnte aber nicht verhindern, dass während des 18. Jh. die Händel-Programme zu verstauben begannen und von der breiten Masse als zunehmend abgedroschen wahrgenommen wurden.<sup>188</sup>

Richtig institutionalisiert wurden Abonnementkonzerte erst ab 1765, als die frühere italienische Sängerin und selbsternannte Gesellschaftsdame Teresa Cornelys begann, in ihrem *Carlisle House* am Soho Square üppiges *Entertainment* zu pflegen. Exklusivität war das entscheidende Kriterium, weshalb viele hohe Nobilitäten für einen Besuch umworben wurden. Ein Gemisch aus deutschen Symphonien und italienischen Opernarien wurde zum dominierenden Programmzuschnitt vieler Jahrzehnte (vgl. Sadie 2001c: 123). Am 23. Januar 1765 engagierte sie Johann Christian Bach und Abel für das Auftaktkonzert und diese nahmen es zum Anlass, fortan jedes Jahr eine Musikreihe darzubieten (vgl. Lebrecht 1992: 113). Etwa zehn Jahre später übernahmen die Komponisten selbst das Management und verlegten die Konzerte in die 1773 neu erbauten *New Assembly Rooms*<sup>189</sup>. Alle bedeutenden Musiker dieser Zeit traten bis zu seiner Schließung 1874 in diesem Saal auf, der u. a. wegen seiner akustischen Qualitäten von dem in geographischer Nachbarschaft beheimateten Klavierbaumeister John Broadwood sehr geschätzt wurde.<sup>190</sup> In dieser Zeit blieb der soziale Exklusivitätscharakter durch hohe Eintrittspreise und entsprechendes *social screening* (Sadie 2001c: 123) erhalten. Ab 1774 bekamen die *Hanover Square Rooms* Konkurrenz durch das sogenannte Pantheon, einem Vergnügungspalast in der Oxford Street, in dem J. C. Bach und K. F. Abel als Duo ebenfalls gern gastierten. Hier lag der Schwerpunkt auf englischer und italienischer Musik, später kamen dann symphonische Werke der Wiener Schule hinzu.

Nach Bachs Tod im Jahr 1782 wurden seine Konzerte von einer Nachfolgeorganisation weitergeführt, der sogenannten *Professional Concert* (1783-1793). Diese Unternehmung schaffte es, sowohl die Hallen mit Musikenthusiasten zu füllen, als auch die höchsten

---

wie Händel oder Pepusch für die Unterstützung der in Not geratenen Musiker und ihrer Familien einen Fonds gründeten (vgl. Blom 1954: 194) (existiert als „Königliche Gesellschaft für Musiker“ bis heute). Blom spricht von „wohlwollendem Interesse“ (ebd.: 234) der königlichen Familie für Musiker, wenn sich dies auch mehr auf die Personen, als auf die Musik konzentrierte. Der Geselligkeitsfaktor, der sich aus der Musik ergab, schien höheren Rang einzunehmen als der Wissensfaktor in bezug auf die Materie.

<sup>188</sup> Wenngleich Händel bis zum Tode hoch verehrt und wie ein Landsmann behandelt wurde. Sein Tod im April 1759 war ein schwerer Schlag für das Musikleben des Landes (vgl. Edwards 1895: 55-57; Elkin 1955: 70) und erst der Auftritt des elfjährigen Wolfgang Amadeus Mozart im Jahr 1764 brachte das Konzertwesen wieder in Schwung.

<sup>189</sup> Hießen später *Hanover Square Rooms* bzw. *Queen's Concert Rooms* (vgl. Kap. III, B, I, 3).

<sup>190</sup> Ein weiterer Saal, der im Sterbejahr Broadwoods 1812 eröffnet wurde, war der *Argyll-Saal* in der Regent Street No. 246, ganz in der Nähe der *Queen's Hall* (vgl. Edwards 1895: 1). Er war bis 1830 Sitz der 1813 gegründeten Philharmonischen Gesellschaft (von 1833-1869 in den *Hanover Square Rooms* untergebracht) (vgl. Borner 1950: 11; Edwards 1895: 29).

Gesellschaftsklassen für eine Schirmherrschaft zu gewinnen. Der Erfolg der ‚Professionellen‘ kumulierte mit einer musikfrenetischen, populären Periode, die als *“rage of the music“* (Sadie 2001c: 123) bezeichnet wurde. Im harten Wettbewerb um die Gunst des Publikums kämpfte auch der jüdisch-deutsche Geiger Johann Peter Salomon mit. Mit seinem Coup, 1791 Joseph Haydn nach London zu holen, übertrumpfte Salomon die *Professionals* und führte Haydn beim englischen Publikum ein (vgl. Blom 1954: 232). Dessen vier Konzertsaisons in London (1791, 1792, 1794 und 1795) brachten dem Londoner Musikleben entscheidende Impulse und wirkten sich intensivierend und vitalisierend auf die Saisons insgesamt aus.<sup>191</sup> Damit ging eine Periode großer Produktivität und Individualität in der Klaviermusik einher. Die Londoner Klavierschule (*London Pianoforte School*) dreier Komponisten und Pianisten, des Italieners Muzio Clementi<sup>192</sup> (1752-1832), des Böhmen Jan Ladislav Dussek<sup>193</sup> (1760-1812) und des Iren John Fields<sup>194</sup> (1782-1837) brachte, inspiriert von den technischen Fortschritten der Klaviere Broadwoods, eine immense Repertoiresteigerung mit sich (vgl. Kap. IV, A, III, 2, b).

Der Hang der Briten zu Nostalgie und weltlicher wie klerikaler Traditionspflege spiegelte sich in der Bedeutung der Kirchenmusik wieder. Es war kein Zufall, dass viele der genannten Wunderkinder ihr musikalisches Handwerk auf der ‚Königin der Instrumente‘, der Orgel<sup>195</sup>, gelernt hatten. Die anglikanischen Gottesdienste ließen von ihrer Struktur her großzügige Möglichkeiten für musikalische Einlagen.<sup>196</sup> Auch in der Kirchenmusik kamen die Engländer bis auf wenige Ausnahmen zu keinen transnationalen Berühmtheiten.<sup>197</sup>

<sup>191</sup> Haydn saß bei den Aufführungen seiner Symphonien am Cembalo und spielte den *basso continuo*. Salomon dirigierte vom Pult des ersten Geigers aus.

<sup>192</sup> Clementi kam 1766 mit vierzehn Jahren nach London (vgl. Blom 1954: 222).

<sup>193</sup> Er kam im Jahr 1790 im Alter von neunundzwanzig Jahren nach London und blieb dort zehn Jahre als Pianist, Lehrer und Komponist (aaO.).

<sup>194</sup> Zog 1793 mit elf Jahren mit seinen Eltern nach Bath und wenig später nach London, wo er in Clementis Musikmagazin als Lehrling und Verkäufer tätig war. Fields galt als Wunderkind, von denen es neben Wolfgang Amadeus Mozart und seiner Schwester Nannerl in London zu dieser Zeit noch mehrere, auch englischer Abstammung gab: z. B. William Crotch, mit drei Jahren 1778 in der Lage, Orgel zu spielen, mit Elf dann Hilfsorganist am *Trinity* und am *King's College* in Cambridge oder Thomas Busby, der 1768 im Alter von vierzehn Jahren bereits Sänger und Cembalospieler im Vauxhall-Garten, dann der Organist Samuel Wesley, die Sopranistin Nancy Storace u. v. m. (vgl. Blom 1954: 222-227).

<sup>195</sup> Auch wenn die Referenzen über den Orgelbau in der *Westminster Abbey* bis ins 13. Jh. zurückreichen, gilt doch die Familie Dallam im 17. Jh. als die erste wirklich wichtige Londoner Orgelbaufirma. Der Vater kam 1660 aus Deutschland und baute die erste Orgel in England in der *Royal Chapel Whitehall*. Andere Orgelbauer waren Thomas Griffon (gestorben 1771), George England (1740-88), dessen Sohn Pike England die erste Orgel mit Pedalen 1792 in London baute sowie Grey & Davison, deren Firma 1774 in London gegründet wurde (vgl. Sadie 2001c: 164).

<sup>196</sup> Z. B. *Magnificat*, *Nunc Dimittis* oder diversen Hymnen.

<sup>197</sup> Blom nennt einige englische Kirchenmusiker wie z. B. James Nares, Lehrer an der königlichen Kapelle und Komponist einer Sammlung von Kirchenliedern oder William Jackson, von 1777 bis 1803 Organist an der Exeter-Kathedrale oder Theodore Aylward, Professor der Musik am *Gresham-College* und Kapellmeister in Windsor u. v. m. (vgl. Blom 1954: 229).

Ein wichtiger Faktor im Musikleben waren die offenen Parks und Gärten der Stadt, die ihre Blütezeit im 18. Jh. hatten. Im Hyde Park als dem vielleicht frühesten Beispiel, wurde dem Volk bereits um 1635 von Charles I. (1625-49) freier Zutritt gewährt. Auch die bereits seit Mitte des 17. Jahrhunderts in Mode gekommenen Gartenkonzerte, wie z. B. ab 1661 der Foxhall-Garten<sup>198</sup> (1661-1859) oder der am Themse-Ufer in Chelsea gelegene Ranelagh-Garten (1742-1803), in denen trotz erhobener Eintrittspreise breite Menschengruppen in den Genuss von qualitativ hochwertiger Musik kamen, erfreuten sich ständiger Beliebtheit (vgl. Borner 1950: 12). Diese sogenannten *pleasure gardens* (vgl. Sadie 2001c: 125) hatten ihren Ursprung in den populären Tavernen und den zur Themse zugewandten Landhäusern. Hier traten häufig berühmte Sänger auf, und Kapellen aller Art spielten zum Vergnügen der Gäste, die gekommen waren, um unter freiem Himmel zu frühstücken und sich bei Abendessen, Bällen, Maskeraden und Musik zu unterhalten (vgl. Blom 1954: 193).

Mit der Zentralisierung und Institutionalisierung des Musiklebens in der Hauptstadt ging auch eine Rivalität der Konzert- mit den Opernhäusern um soziales Prestige einher. Die Londoner Oper hatte bereits eine lange Tradition.<sup>199</sup> Zwei Jahre nach Eröffnung des ersten Opernhauses der Welt in Venedig, erhielt 1639 der erste englische Opernunternehmer, Sir William Davenant<sup>200</sup>, von Karl I. (1600-1649) die Erlaubnis, „Bühnenstücke aufzuführen und Musik, musikalische Darstellungen und Szenen, Tänze und ähnliches zur Vorführung zu bringen“ (zit. nach Borner 1950: 31). Mit der Wiederaufführung der ‚Bettleroper‘ von John Gay am 16. Mai 1767<sup>201</sup> in der Königlichen Oper in *Covent Garden*<sup>202</sup> war einige Aufregung verbunden.

---

<sup>198</sup> Seit 1732 Vauxhall-Garten genannt; ab 1831 dann als königliche Gärten bezeichnet, existierten diese bis 1859. Hier wurden als Attraktionen nächtliche Illuminationen der Gärten und gotischen Gebäude mit musikalischer Orchesteruntermalung vorgenommen. Dabei war das Orchester wie auf einem Konzertsaalpodium in einer Rotunde positioniert. Bald kamen weitere Gärten hinzu: *Adam and Eve Tea Gardens*, Tottenham Court Road (1718-1811); *Apollo Gardens*, Westminster Bridge Road (1788-93); *Bagnigge Wells*, King’s Cross Road (1759-1841); *Belvedere Tea Gardens*, Pentonville Road (1664-1876); *Bermondsey Spa* (1770-1804); *Cromwells’s Garden*, Brompton (1762-1797); *Finch’s Grotto Gardens*, Southwark (1760-1777); *Islington Spa* (1784-1840); *Lambeth Wells* (1697-1829); *Marble Hall*, Vauxhall (1740-1813); *Marylebone Gardens* (1659-1778); *Pantheon*, Spa Fields (1770-1776); *Sadler’s Wells*, Clerkenwell (1684-1879) (vgl. Sadie 2001c: 125) und weitere wie *Wahle’s* in Bayswater, *the Highbury Barn*, *the White Conduit House*, Clerkenwell und *St Helena Gardens* in Rotherhithe (vgl. Busby 1976: 6).

<sup>199</sup> Dennoch kommt Blom zu dem Schluss, dass die Oper in England nur von untergeordneter Bedeutung ist. Nur eine Komponistenpersönlichkeit wie Henry Purcell war seiner Meinung nach in der Lage, sich dem Zustrom der ausländischen Künstler wirkungsvoll entgegenzusetzen (vgl. Blom 1954: 154).

<sup>200</sup> Er führte die erste englische Oper unter Cromwell auf, zu einer Zeit, wo das gesprochene Wort auf der Bühne noch verboten war (der Dialog war als Rezitativ aufgebaut). Erst nach der Restauration 1660 wurde wieder verbal auf der Bühne agiert, z. B. ab 1705 im *Queen’s Theatre*, wo Händel 30 Jahre lang italienische Opern aufführte.

<sup>201</sup> War am 29. Januar 1728 im Theater in *Lincoln’s Inn Field* in London uraufgeführt worden. Mit dieser Oper wurde das englische Singspiel eingeführt. Hierbei wird der gesprochene Dialog mit Liedern durchsetzt (vgl. Blom 1954: 179). Dieses Singspiel, das keine einzige Originalmelodie enthielt und damit nicht neu komponiert, sondern eher vom Stil eines Potpourris war, beeinflusste später das deutsche, z. B. die Bearbeitung des

In der Aufführung wurde ein Lied auf einem neuen Instrument begleitet, dem Pianoforte. Im selben Jahr führte J. C. Bach ein selbst komponiertes Klavierkonzert auf und verhalf dem zunächst distanziert vom Publikum aufgenommenen Instrument damit zu großer Anerkennung.<sup>203</sup> Oft wurde eine beliebte Melodie eines Volksliedes oder einer Arie aus einer populären Oper einfach mit Variationen verziert und bei seiner Präsentation damit zum leichten Erfolg der Komponisten beim Publikum.<sup>204</sup> Während die Konzerte in London und der Provinz mit dem Ende des Jahrhunderts zu wirklich öffentlichen Einrichtungen geworden waren, ging es der Oper, die immer auf die Hauptstadt beschränkt blieb, sowohl materiell wie künstlerisch schlecht. 1789 brannte das *King's Theatre* am Haymarket nieder, 1792 erlitt das *Pantheon* das gleiche Schicksal und in *Covent Garden* wurden lediglich kleine Komödien zur Aufführung gebracht.<sup>205</sup>

Da das musikalische Leben von wenigen herausragenden Persönlichkeiten dominiert wurde und diese zumeist untereinander bekannt waren, war trotz der quantitativen Bevölkerungsdichte der Stadt London die gesellschaftliche Vernetzung in der ‚Musikszene‘ qualitativ stark ausgeprägt. Im Zusammenhang mit dem Anlegen eines Journals für die Geschäftsvorgänge Broadwoods im Jahr 1771 schreibt Wainwright über die Notwendigkeiten, dort auch die Adressen der Kunden zu dokumentieren: *“Addresses, in that compact society, were unnecessary. The principal musical events were also familiar, so that the hiring of a harpsichord for a concert was simply entered as Oritorio, or a rehearse, without any need to put down where”* (Wainwright 1982: 51).

Eine wichtige Grundlage und damit fester Bestandteil des Londoner Musiklebens waren die zahlreichen Musikverlage. London war schon immer das Zentrum der Musikverlage auf den britischen Inseln gewesen, auch wenn der Handel –wenngleich deutlich geringer- während des späten 18. und frühen 19. Jh. auch in Edinburgh und Dublin stattfand. In der ersten Hälfte des 18. Jh. dominierten Vater und Sohn Walsh den Notendruckhandel Londons, obwohl sie aufgrund des fehlenden Urheberrechtsschutzes der Konkurrenz frei ausgeliefert waren. Das Urheberrecht für Musik wurde erst 1777 eingeführt.

Der Zuwachs an Musikclubs und musikalischer Aktivität insgesamt für Musik aller Art führte zu einer großen Nachfrage, von Orchesterwerken bis zu Solostücken. Damit hatte England im

---

Singspiels *The Devil to Pay* durch den Dichter C. F. Weisse und den Komponisten J. A. Hiller 1743, unter dem Titel ‚Der Teufel ist los‘ in Berlin aufgeführt.

<sup>202</sup> 1732 gegründet; hier erlebten Mozarts Requiem und Haydns Schöpfung ihre englischen Erstaufführungen.

<sup>203</sup> Wenngleich sich Cembalo und Clavichord in musikalischen Häusern noch bis zur Jahrhundertwende hielten.

<sup>204</sup> So geschehen auch in den beliebten *Glee clubs* (Aufführungsorte für Gesangskunst mit überwiegend adligem Publikum).

<sup>205</sup> Blom kommentiert dies mit den Worten: „Der Oper wurde damals keine Chance gegeben“ (Blom 1954: 241).

18. Jh. eine größere Publikations-Bandbreite als viele andere Nationen. Um ca. 1750 begann die Dominanz der Familie Walsh nachzulassen und in der zweiten Hälfte des 18. Jh. teilten sich mehrere wichtige Firmen den Notenhandel: John Johnson, Mr. Bremner, Mr. Welcker, Mr. Preston, die Familie Thompson, James Longman etc. (vgl. Sadie 2001c: 164).

Als dann Anfang des 19. Jh. kleinere und billigere Klaviere hergestellt wurden, führte dies zu einem Zuwachs der Hausmusik innerhalb der mittleren Gesellschaftsklassen und erhöhte die Nachfrage für Gesangs- und Klaviermusik weiter. Das hatte zur Folge, dass sich mehrere neue Notendruckfirmen gründeten, u. a. Boosey, Chappell, (1810), Cramer (1824-1960) und Novello. Die große Nachfrage nach ausländischer Opern-, Kammer- und Orchestermusikliteratur wurde hauptsächlich über den Import gedeckt, obwohl es auch englische Firmen wie Orgener und Cocks in London gab. Mit dem Auftreten einer Reihe namhafter englischer Komponisten mit Beginn des neuen Jahrhunderts gründeten sich neue Firmen, u. a. Staner & Ball und das Music Department der Oxford University Press. In London hatten bedeutende Verlage des Kontinents ihre Filialen, wie z. B. Schott, Breitkopf & Härtel, Universal Edition und Bärenreiter. Je mehr die Technisierung voranschritt (z. B. Grammophone etc.), desto mehr reduzierte sich die Nachfrage nach Musiknoten (vgl. Sadie 2001c: 164).

### Aufführungs- und Unterrichtsstätten

Im Folgenden werden die wichtigsten Aufführungs- und Unterrichtsstätten für das Instrument Klavier vorgestellt, die zur Untersuchungszeit der Fa. Broadwood existierten oder innerhalb der Gründungsphase entstanden. Dabei ist im Hinblick auf die Vergleichstauglichkeit zur Situation in Berlin zu berücksichtigen, dass mit dem gewählten Untersuchungszeitraum in Bezug auf London (1769-1795) die Anfänge des professionellen Musikwesens Englands dargestellt werden. Das hat zur Folge, dass bis auf zwei Ausnahmen<sup>206</sup> noch keine Unterrichtsstätten bzw. akademischen Lehranstalten existieren, da diese erst viel später gegründet wurden<sup>207</sup>, und sich das konzertante Musikleben weitestgehend in den nachfolgend vorgestellten Einrichtungen abspielte. Über die Frage, wo die Ausbildung der auftretenden Künstler stattfand, kann nur spekuliert werden. Zwei Annahmen scheinen hier gerechtfertigt zu sein: Zum einen muss berücksichtigt werden, dass die zur Spitze gehörenden Musiker Englands überwiegend aus dem Ausland kamen (z. B. Clementi aus Italien, Mozart aus Österreich, Abel, J. C. Bach, Haydn, Händel und Pepusch aus Deutschland usw.) bzw. dort ihre Ausbildung stattgefunden hatte. Zum anderen hatten die allermeisten Künstler einen Privatlehrer (entweder den eigenen Vater oder einen bezahlten, befreundeten Künstler), der sie auf allen ihren frühen Konzertreisen begleitete und zugleich ihr –wie man heute sagen würde– Manager war. Die Qualität der Musiker wurde also nicht nach der im späteren England so wichtigen Bemessungsgrundlage der absolvierten Lehranstalt beurteilt, sondern nach ihrem aktuellen Können, was sie unter teils einfachsten örtlichen Bedingungen unter Beweis stellten.

#### *Castle und Crown and Anchor Tavern*

Wie im vorangegangenen Kapitel zum Londoner Musikleben bereits erwähnt, spielten Wirtshäuser als Vorläufer der Konzerthäuser eine große Rolle. Zwei dieser Einrichtungen<sup>208</sup> waren die *Castle Tavern* in der Paternoster Row, in der die beiden Sänger von St. Paul's,

---

<sup>206</sup> Die Ausnahmen bildeten die Lehrstühle für Musik (*The Gresham Chair of Music*) um 1596 in London unter der Leitung von Sir Thomas Gresham (1518-1579) mit John Bull als erstem Professor für Musik (mit Unterrichtssprache Englisch und nicht wie üblich Latein) und die 1774 von Charles Burney gegründete Schule für Kirchenmusik (vgl. Sadie 2001c: 159, 160).

<sup>207</sup> Universitäten: *University of London* (1837), *Holloway College* (1886), *London College of Music* (1887); Konservatorien: *Royal Academy of Music* (1822), *Royal Military School of Music* (1803), *London Academy of Music* (1861), *London Music School* (1865), *Trinity College of Music* (1872), *National Training School for Music* (1873), *Guildhall School of Music and Drama* (1880), *Royal College of Music* (1882), *Forest Gate College of Music* (1885), *Metropolitan College of Music* (1889), *London Opera Centre/National Opera Studio* (1963); weitere Einrichtungen: *Royal College of Organists* (1864), *Royal School of Church Music* (1927) (vgl. Sadie 2001c: 158-163).

<sup>208</sup> Über beide existieren nur rudimentäre Quellen.

Talbot Young und Maurice Greene regelmäßig auftraten<sup>209</sup> und die *Crown and Anchor Tavern* in der Arundel Street. Im Wirtshaus *Crown and Anchor*<sup>210</sup> etablierte sich die um 1710 gegründete *Academy of Ancient Music*. Die Aufführungen fanden jeden Abend im großen Saal des Wirtshauses statt. 1790 wurde das Haus abgerissen und durch ein neues in der gleichen Straße ersetzt, dessen prächtiger neuer Saal bis zu 2.500 Menschen fasste (vgl. Elkin 1955: 50-57).

#### *Thatched House, Almack's und Willis's Rooms*

Auch das *Thatched House* in St. James's Street hat keine geringe Bedeutung für das Musikleben Londons. Mitte des 18. Jahrhunderts von William Almack als Treffpunkt für Politiker und "Noblemen" (Ebd.: 74) gegründet, fand hier am 2. Juni 1768 ein historisches Ereignis statt: die erstmalige öffentliche Präsentation eines Pianofortes als Soloinstrument in London. J. C. Bach trat als Pianist auf und präsentierte neben Solostücken auch Duette mit dem Oboisten J. C. Fischer. 45 Jahre später wurde am selben Ort die *Royal Academy of Music* gegründet.

Almack hatte bereits 1764<sup>211</sup> *Almack's Club* in Pall Mall (Hausnummer 50) und ein Jahr später die sogenannten *Almack's Assembly Rooms* in der King Street (St James's) eröffnet, die sich ganz in der Nähe des *St. James's Theatre* befanden und mit einem großen Ballsaal<sup>212</sup> ausgestattet waren. In der Zeit zwischen 1768 und 1773 traten hier J. C. Bach und Abel in Konzertserien<sup>213</sup> auf, später kamen Gesangskonzerte unter der Leitung des Sängers Samuel Harrison hinzu. Diese Konzerte fanden zunächst als in der Größenordnung von Kammerkonzerten statt, in denen das Pianoforte solo gespielt wurde, als Begleitinstrument für Sologesang oder in Form eines Klavierquintetts mit einem Streichtrio eingesetzt wurde. Nach Almack's Tod 1781 übertrug seine Nichte, Mrs. Willis, der Einrichtung ihren Namen und setzte die wöchentlichen Abonnementsbälle mit Quadrille, Walzer und *English country* fort (vgl. Elkins 1955: 74-81; Weinreb/Hibbert 1983: 20).

---

<sup>209</sup> Da sie sich stetig wachsender Beliebtheit erfreuten, zog die *Castle*-Gesellschaft im Jahr 1724 in das sogenannte *Queen's Head* in derselben Straße um.

<sup>210</sup> Existierte am angegebenen Ort bis 1784 und zog dann bis zur Schließung 1792 in die sogenannte *Freemanson Hall*. Im Jahr 1790 gründete sich hier die *Society of Musicians*, die bis heute existiert. (vgl. Elkin 1955: 52).

<sup>211</sup> Dies beruht auf den Angaben von Elkin (1955: 74-81); Weinreb/Hibbert geben als Eröffnungsjahr 1762 an und berichten von einer Aufspaltung des Clubs im Jahr 1764 in *Boodle's* und *Brook's* (1983: 20).

<sup>212</sup> Maße: 100 Meter lang, 40 Meter breit (vgl. Elkin 1955: 75).

<sup>213</sup> Meist als Saisonkonzerte von Ende Februar bis April des Jahres.

### *Tottenham Street Rooms*

Die 1772 von Francis Pasquali errichteten Tottenham Street Rooms 214 befanden sich in einem einstöckigen Gebäudekomplex an der Tottenham Street, der sich optisch v. a. durch einen von vier großen Säulen getragenen Portikus von den angrenzenden Häusern absetzte. Die Räumlichkeiten wurden ab 1776 zum festen Sitz der *Concert of Ancient Music*<sup>215</sup>. Dies war eine exklusive Organisation, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, dass nur Musik, die mindestens zwanzig Jahre alt war, zur Aufführung kommen sollte. Zum Haus gehörte ein Chor und ein Orchester. Als 1785 König George III. die Schirmherrschaft für die *Ancient Concerts* übernahm, wurden die Räume vergrößert und um eine Loge für die königliche Familie ergänzt. Das Programm bestand aus Arien und Chöre von Händel, Konzerten von Corelli und Germiniani und englischen Madrigalen von Purcell und anderen Engländern. Auch der Name der *Concerts of Vocal and Instrumental Music* ist ab 1777 fest mit den Tottenham Street Rooms verbunden. Aufgabe dieser Gesellschaft war es, größere Chorwerke mit Instrumentalisten und Solisten zur Aufführung zu bringen (vgl. Elkin 1955: 82-91; Weinreb/Hibbert 1983: 869).

### *Hanover Square Rooms*

Die *Hanover Square Rooms*, im Jahr ihrer Erbauung 1773 als *New Assembly Rooms* bezeichnet, entstanden durch den Schweiz-Italiener Giovanni Gallini auf der Gartenseite seines Hauses am Hanover Square. Das Haus mit der Nummer 4 hatte zwei Geschosse und zur Hanover Street zwei Eingänge. Die Räumlichkeiten wurden am Mittwoch, 1. Februar 1775 durch Johann Christian Bach am Klavier und Carl Friedrich Abel mit der Viola da Gamba eingeweiht. Am 11. März 1791 gab Joseph Haydn im Alter von 58 Jahren hier sein England-Debüt, ebenso wie 1792 der Wiener Johann Nepomuk Hummel (vgl. Edwards 1895: 28, 32; Elkin 1955: 92-93). Bei der Programmgestaltung spielte der im vorangegangenen Kapitel geschilderte Geiger Salomon eine zentrale Rolle. Sowohl Haydn als auch Hummel wurden durch ihn in den *Hanover Square Rooms* dem englischen Publikum vorgestellt. Von 1785 bis 1848 fanden hier jährlich Aufführungen von Händels Oratorium *Der Messias* statt (vgl. Weinreb/Hibbert 1983: 363).

---

<sup>214</sup> Auch *New Rooms* oder *Antient Concert Rooms* bezeichnet; später umgebaut zu einem Theater mit wiederum unterschiedlichen Bezeichnungen: *The Amphitheatre*, *The Regency*, *The Theatre of Varieties*, *The West London*, *The Queen's*, *The Fitzroy* (vgl. Elkin 1955: 82).

<sup>215</sup> Nicht zu verwechseln mit der *Academy of Ancient Music* (vgl. Kap. III, B, I, 2). Die *Concert of Ancient Music* zogen von der Tottenham Street 1794 in das *King's Theatre* am Haymarket und von dort 1804 in die *Hanover Square Rooms*.

Die *Hanover Square Rooms* entsprachen nicht den modernen Konzerthallen, in denen das Publikum schweigend zuhörte. Vielmehr waren sie im Stil eines eleganten *drawing-rooms* (vgl. Kap III, B, II, 2) salonartig mit Sofas an den Seitenwänden möbliert und der Möglichkeit, sich während der Aufführung jederzeit frei zu bewegen und miteinander zu kommunizieren. Die Oper wurde als ein etablierter Part mit ins Programm eingebunden. Ausgelegt war der zentrale Veranstaltungsraum im ersten Obergeschoss für achthundert bis neunhundert Zuhörer. An der Ostseite des Raumes war die Bühne, gegenüber die königliche Loge.<sup>216</sup> Über hundert Jahre nach ihre Eröffnung wurden die *Hanover Square Rooms* 1874 geschlossen (vgl. Sadie 2001c: 142; Weinreb/Hibbert 1983: 362-363).

#### *Great Room in Spring Garden*

Der Spring Garden<sup>217</sup> als originärer Bestandteil des *Palace of Whitehall* am nordöstlichen Ende des St. James's Park diente ursprünglich zu Zeiten Charles I. zum Flanieren und zur Erbauung der Damen. Etwa Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die im Park befindliche französische Kirche in den sogenannten *Great Room* umgewandelt, der fortan als mit Malereien und Kronleuchtern prächtig ausgestatteter Konzertsaal genutzt wurde. In dem zudem mit Teppich und Heizung für das Publikum angenehm gestalteten Ambiente, traten 1764 J. C. Bach und Abel das erste Mal auf. Berühmtheit erlangte der Saal mit dem Auftritt der Geschwister Mozart. Nannerl und ihr Bruder Wolfgang Amadeus Mozart gaben hier am 5. Juni 1764 im Alter von elf und sieben Jahren ein vielbeachtetes Konzert (vgl. Elkin 1955: 61).<sup>218</sup> (vgl. Edwards 1895: 45). Vater Mozart hatte es geschickt arrangiert, dass das Konzert einen Tag nach dem Geburtstag des König stattfand, so dass alle Honorationen vom Land gerade in der Hauptstadt weilten und damit dem Bekanntheitsgrad der Familie deutlich nachgeholfen werden konnte. Der *Great Room* in Spring Garden diente später mehr zu Ausstellungsveranstaltungen und als Sitz der *Society of Artists of Great Britain*.

#### *Carlisle House und Pantheon*

Vorgänger des Pantheon am gleichen Ort war das sogenannte *Carlisle House*, ein nach dem 2. Earl of Carlisle benanntes Palais mit großem Garten an der Ostseite Sohos. Dies hatte die Wiener Opernsängerin Mrs. Theresa Cornelys<sup>219</sup> 1760 erworben. Geographisch in der

---

<sup>216</sup> Wurde ab 1804, als die *Concerts of Ancient Music* und die *Vocal Concerts* in die *Hanover Square Rooms* umzogen, auf drei Logen erweitert und vollständig mit Samt und anderem veredelnden Material ausgestattet (vgl. Elkin 1955: 97).

<sup>217</sup> Nicht zu verwechseln mit dem Spring Garden in Vauxhall (vgl. vorangehendes Kapitel).

<sup>218</sup> Edwards gibt für dieses Ereignis andere Daten an. Er spricht von 12 und 8 Lebensjahren und ergänzt, dass am 31. Mai 1764 das Debüt der beiden im *Hickford's-Room* (Brewer Street) in London stattfand (vgl. Edwards 1895: 45).

<sup>219</sup> Ihr richtiger Name war Imer (vgl. Weinreb/Hibbert 1983: 122).

Oxford-Street gelegen, war es ein im klassischen Stil errichteter Bau des Architekten James Wyatt. Mrs. Cornelys' Haus avancierte schon bald zu *dem* Treffpunkt der Londoner Gesellschaft. Ob Maskeraden im chinesischen Teehaus im Garten oder kleine Theateraufführungen im großen Saal des Haupthauses, die Tochter eines Schauspielers und als *Circe and Sultana of Soho* bezeichnete Gastgeberin traf den Geschmack der Gesellschaft. 1765 sorgte auch hier das Duo J. C. Bach (Klavier) und Abel (Geige und Viola da Gamba) für die Durchführung anspruchsvoller Konzerte<sup>220</sup>. Der wirtschaftliche Niedergang<sup>221</sup> von Mrs. Cornelys führte im Jahr 1772 zur Schließung des *Carlisle House* und nach seiner Versteigerung wurde es 1788 abgerissen.

Kurz vor der Insolvenz hatte sich in unmittelbarer Nachbarschaft in der Oxford Street das *Pantheon* etabliert, das im Januar 1772 eröffnet wurde. Ebenfalls vom Architekten James Wyatt erbaut, beinhaltete es vierzehn Räume und war dem römischen Vorbild entsprechend mit großartigen Kunstschatzen ausgestattet. Zahlreiche Statuen, gleich denen des Pantheon in Rom, stellten z. B. König George III. und Königin Charlotte dar. Eine prächtige Königsloge auf einer mit ionischen Säulen gestützten Galerie dominierte den mit viel Marmor und Sandstein versehenen Saal. Was der Ranelagh-Garten für die Londoner im Sommer war, das war das Pantheon im Winter: ein Ort des Vergnügens, der in erster Linie für Musik, Bälle und Maskeraden diente. Am 27. Mai 1784 fand im Pantheon eines der Gedenkkonzerte zum fünfundsiebenzigjährigen Todestag Händels (1759) statt, was in der Geschichte des Hauses zu einem der Glanzpunkte wurde. Die Zuschauerzahlen nach Händels Tod hatten erheblich abgenommen und so war es nicht verwunderlich, dass man sich nach neuen Nutzungsmöglichkeiten für das Haus umsah. Das zerstörende Feuer im Opernhaus am Haymarket im Jahr 1789 war für das Pantheon ein Glücksfall, denn es hatte eine Übertragung der Opernlizenz<sup>222</sup> zufolge. Nach entsprechenden Umbauarbeiten öffnete das Pantheon im Februar 1791 als Opernhaus, bevor es dann Mitte der neunziger Jahre ebenfalls einem Feuer zum Opfer fiel (vgl. Blom 1954: 209, Elkin 1955: 62-73; Weinreb/Hibbert 1983: 121-122).

---

<sup>220</sup> Als *Soho Square Concerts* bezeichnet.

<sup>221</sup> Einer ihrer Kreditgeber war bis dahin u. a. der Klavierbauer Thomas Chippendale gewesen (Weinreb/Hibbert 1983: 122).

<sup>222</sup> Sogenannte *Lord Chamberlain licence* (vgl. Elkin 1955: 71).

### 3.2.2 Der gesellschaftliche Raum

#### Verstädterung Londons

Dass Städtewachstum kein Charakteristikum der modernen Stadt allein war, beweist die Tatsache, dass zentrale Orte schon immer, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, besondere Anziehungskraft auf Zuwanderer ausgeübt haben. Mit der Expansion städtischer Bevölkerung im 18. Jh., die mit vielen anderen sozioökonomischen Strukturwandlungen einherging, wurde ein Aufbrechen des von Regeln und Traditionen behafteten Stadtgefüges bewirkt. Charakterisiert war dieser quantitative Prozess der Verstädterung von einer massiven Umverteilung der Bevölkerung (vom Land in die Stadt), die sich in einem rasanten Bevölkerungszuwachs der Städte und der in der Industrie arbeitssuchenden Zuwanderer widerspiegelte (Pooley/Turnbull 1998: 51 ff.; Borchardt 1977: 170). Begründet lag diese Entwicklung u. a. in dem enormen Bevölkerungsdruck in ländlichen Gegenden und einer hohen Todesrate städtischer Einwanderer (vgl. Whyte 2000: 63). Da London ohne den Zuzug von Migranten (ironisch als *“engines of growth“* bezeichnet; aaO.) seine Einwohnerzahl nicht hätte halten können, war die Verstädterung angesichts der Industrialisierung und der sozialen Veränderungen auf diese Zuwanderer angewiesen. Der Bevölkerungszuwachs stellte die sich bildende Großstadt vor soziale, ökonomische und technische Probleme. Starke räumliche Bevölkerungsverdichtung, allgemeine Mobilisierung, die sich immer deutlicher entwickelnde Klassengesellschaft, zunehmende Bürokratisierung, Verrechtlichung, Partizipation, Alphabetisierung und neue Massenkommunikationsmittel führten in manchen Städten zu „einer neuartigen städtischen Lebensform, zur Urbanität, die sich als wichtigstes Ergebnis, wenn auch nicht als unbedingte Konsequenz der Verstädterung charakterisieren lässt“ (Reulecke 1993: 57).

Mit dem Bevölkerungswachstum ging eine ausgedehnte Migration sowohl nach Übersee als auch innerhalb Englands einher. Menschen verließen aus politischen, religiösen oder wirtschaftlichen Gründen das Land oder ihren Ort. In der Zeit von 1750-1839 emigrierten insgesamt 183.000 Menschen aus der Stadt London, davon die meisten nach Australien und Neuseeland (20,8%), in die USA bzw. nach Kanada (19,1%), nach West-Europa (18%), Irland (12%), Afrika (8%), Zentral- und Südafrika (6%) und Ost-Europa (3,3%) (vgl. Pooley/Turnbull 1998: 279).<sup>223</sup> Gleichzeitig entwickelte sich schon im 18. Jh. die für das 19.

---

<sup>223</sup> Im gleichen Zeitraum emigrierten insgesamt 146.000 Menschen aus ganz England. Davon mit 39,8% die meisten in die USA oder nach Kanada, nach Australien bzw. Neuseeland (16,4%), nach West-Europa (12,3%), Irland (10,3%), Süd- und Zentral-Afrika (6,8%), Asien/Mittleren Osten/Indien/Russland (5,5%) und Ost-Europa (0,7%) (aaO.).

Jh. prägende Urbanisierung. Am Anfang des 18. Jahrhunderts existierten neben London nur sieben Städte, die mehr als 10.000 Einwohner hatten, nämlich Norwich, Bristol, Colchester, Exeter, Newcastle, Yarmouth und York. Um die Jahrhundertmitte waren es bereits 14 Städte dieser Größenordnung, unter ihnen auch die Zentren der Industriellen Revolution, Manchester (18.000), Liverpool (22.000) und Birmingham (24.000) (vgl. Whyte 2000: 67; Haan/Niedhart 1993: 217). Um 1750 lebten rund 16,7% der Bewohner Englands und Wales in Städten mit über 10.000 Einwohnern, im Jahr 1800 waren es bereits 20,3% (zum Vgl. Schottland: 9,2% / 17,3%)

Welchen Sog die Stadt im Verhältnis zum Land ausübte, wird daran deutlich, dass 10% aller Engländer und mehr als zwei Drittel der städtischen Bevölkerung in der Stadt London konzentriert waren. Hatte die Bevölkerung Londons Anfang des 18. Jahrhunderts eine Zahl von 575.000 Einwohnern erreicht, steigerte sich diese auf 675.000 Menschen im Jahr 1750 und 959.000 im Jahr 1801, wobei die jährliche Zuzugsquote bei rund 8.000 Menschen lag (vgl. Whyte 2000: 66).<sup>224</sup> Damit prägte London die englische Geschichte des 18. Jahrhunderts in entscheidendem Maße. Als Magnet und Moloch für das ländliche England trug die Existenz der Metropole entscheidend dazu bei, ein günstiges Verhältnis von Produktivitätszuwachs und Bevölkerungszunahme als wichtige Voraussetzung einer allgemeinen Prosperität zu erhalten (vgl. Wende 1995: 184-190).

### **Wirtschafts- und Bildungsbürgertum**

Das englische Bürgertum umfassend zu beschreiben, ist nicht Aufgabe der vorliegenden Studie und würde ihren Rahmen sprengen. Deshalb werden aufbauend auf die im Untersuchungskonzept vorgenommene allgemeine Einführung in den Themenkomplex je ein wirtschaftsbürgerlicher und ein bildungsbürgerlicher Schwerpunkt gesetzt: Zum einen mit der Betrachtung der Wohnkultur bürgerlicher Familien exempli causa der Familie Broadwood anhand der Beschreibung ihres Gründerzeithauses als einem typischen städtischen Bürgerhaus der gehobenen Mittelklasse des 18. Jahrhunderts sowie ihres auf einer Insel gelegenen Landhaus *Reevers Hall*. Zum anderen werden am Beispiel der gesellschaftlichen Salonkultur (*drawing-rooms*) in London bildungsbürgerliche Repräsentationsformen vorgestellt.

---

<sup>224</sup> Nicht wenige Zuzügler kamen auch aus Deutschland. Im Jahr 1861 konnten bei einer Gesamtbevölkerung von 20.066.224 Personen (bezogen auf England und Wales) 30.313 Zuwanderer aus den Staaten des Deutschen Bundes, darunter allein 7.206 aus Preußen gezählt werden. Der größte Teil der Deutschen wurde mit 12.448 in London registriert (im Jahr 1851 bereits 9.566) (vgl. Kirchberger 1999: 32, 33).

Der Klavierbauer John Broadwood entstammte einer einfachen, kleinbürgerlichen Familie<sup>225</sup> vom Land und dieser Ursprung spiegelte sich zeitlebens in seinen Charaktereigenschaften wider. Materielle wie menschliche Bescheidenheit waren signifikant für ihn, der sich Stück für Stück vom einfachen Arbeiter zum Großbürger im späten 18. Jh. hochgearbeitet hat. Menschliche Schicksale durch den Verlust seiner ersten Frau und mehrerer Kinder hatten ihm nicht den Lebensmut genommen, und seine ausgeprägte Menschenkenntnis gepaart mit einem beharrlichen Erfindergeist sowie fortschrittlichem Denken brachten ihn gesellschaftlich sehr schnell mit politischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträgern zusammen und damit in eine gesellschaftliche Klasse, die zum oberen Wirtschafts- (*professions*) bzw. Bildungsbürgertum (*educated classes*) gezählt werden kann (angesiedelt zwischen *upper middle class* bzw. *under upper class*). Da sich die Klassenlinien zwischen *middle* und *upper classes* als relativ durchlässig erwiesen, war die traditionelle Oberschicht aus Aristokratie und *Gentry* bemerkenswert offen für soziale Aufsteiger wie z. B. Broadwood (vgl. Hobsbawm 1995: 91, 92). Sein wachsender Wohlstand drückte sich, wenngleich auf zunächst bescheidene, so doch eindeutige Weise in der heimischen Wohnkultur aus. Broadwood war kein Exzentriker, der die Öffentlichkeit um jeden Preis suchte. Er schätzte vielmehr das persönliche Gespräch und die Begegnung im Kleinen, wofür sich seine Arbeitsräume und das spätere Stadthaus in Kensington als ideal geeignete Orte erwiesen.

Mit der Erweiterung der Geschäftsräume in der Great Pulteney Street traf Broadwood im Jahr 1787 die weitreichende Entscheidung, seine private Wohnstätte von der öffentlichen Arbeitsstätte zu trennen. Das neue Haus lag in der Reihenhaussiedlung *High Row* an der Kensington Gore Nr. 14 und kostete etwa 25 Pfund Miete im Jahr. Broadwood mietete mit Blick auf seine sich vergrößernde Familie ebenso das Nachbarhaus Nr. 15, das etwas kleiner, aber dafür mit einem größeren Garten ausgestattet war und 10 Pfund Miete im Jahr kostete.<sup>226</sup> Das neue Familienheim, dessen Ausstattung David Wainwright in seinem Band *Broadwood by Appointment* bis ins Detail beschreibt, war ein gewöhnliches Mittelklasse-Haus des 18. Jahrhunderts, jedoch mit einem Blick über den Hyde Park hinweg zum Kensington Palace. Die Eingangstür führte in einen schmalen Raum, von dem ein Esssalon abging. Hinter diesem Esszimmer befand sich ein weiterer kleiner Salon, in dem eine große eiserne Truhe mit vielen Schlössern und Riegeln stand, die Broadwood als Safe und widerstandsfähige Box für einen

---

<sup>225</sup> vgl. Kap. IV, A, I.

<sup>226</sup> Broadwoods Haus stand ungefähr dort, wo sich heute das *Royal College of Art* befindet. Wenige Jahre später mietete James Shudi Broadwood das größte Haus der Siedlung, die Nr. 21, noch hinzu (vgl. Kap. IV, A, III, 1, b).

Teil seiner Pretiosen diente. Der materielle Wert solcher Details zeugte vom Wohlstand der Broadwoods. Dieser spiegelte sich auch im Besitz von fünf Dutzend großen Platten, drei Dutzend kleinen Platten und ebenso der Einrichtungen des Salons wider. In ihm standen ein großer Mahagonitisch und zwölf Essstühle aus demselben Holz. Im Keller wurden nach Broadwoods Ableben 14 Dutzend Flaschen Portwein und 4 Dutzend Flaschen Madeira gefunden, die auf einen großzügigen Gastgeber schließen lassen. Der *drawing-room* befand sich im ersten Stock mit herrlichem Blick auf den Hyde Park. Außer einem Klavier mit einem Gehäuse aus Mahagoni war der Raum mit einem Sofa mit sechs bequemen Mahagoni-Stühlen mit Kissen und zwei Mahagoni-Tischen, die mit grünem Filz bedeckt waren, eingerichtet. Die drei großen Fenster waren mit bedruckten Baumwollvorhängen dekoriert und die Wände schmückten Gemälde, Zeichnungen und ein großer gold eingerahmter Spiegel. Der Boden war mit einem türkischen Teppich bedeckt. Der hintere Raum im ersten Stock, der kleine *drawing-room*, wurde von Broadwood vermutlich als Bibliothek genutzt, da der Haupteinrichtungsgegenstand ein Mahagoni-Regal mit Glastüren war und darunter befindlichen Schubladen. Teile seiner Bücher waren eine zwanzigbändige *Encyclopaedia Britannica*, vier Bände von Burns Justice und vier Bände von *Blackstones Commentaries*, das zu der Zeit zu den führenden biblischen Büchern gehörte. Die drei Schlafzimmer und die Bedienstetenräume waren alle mit Betten ausgestattet, die großzügig bemessen und mit hohen Kopf- und Fußenden versehen waren und mit jeweils drei Decken aus bunten Stoffen abgedeckt wurden. Die Möbel in Broadwoods Schlafzimmer waren ebenfalls aus Mahagoni, inklusive eines Mahagoni-Nachtstuhls und einer Bettpfanne. In diesem Schlafzimmer hob er, vielleicht als Schutz gegen Einbrecher, zwei Pistolen auf (vgl. Wainwright: 71).

Das Stadthaus Broadwoods kann als komfortabel angesehen werden, war aber dennoch weit entfernt von einer übermäßigen Protzigkeit. Die Möbel waren von hoher Qualität, dienten aber ihrem Zweck und waren nicht verschwenderisch. Das Haus war Spiegelbild eines bürgerlichen Mannes, der es nicht nötig hatte, seinen beachtlichen Erfolg mit nach außen gezeigter Extravaganz zu dokumentieren.

Wie wichtig für die Gesellschaft dieser Zeit die räumliche Trennung von öffentlicher Arbeits- und privater und (mit Blick auf die gastlichen Gesellschaften) teils halböffentlicher Wohnstätte war, zeigte sich an dem von Broadwood bereits 1798 für sich und die Familie erworbenen Landhaus (*Country House*). Dieses reine Privathaus mit dem Charakter eines Feriendomizils trug den Namen *Reevers Hall* und war in seiner äußerlichen Kubatur und Innenausstattung an sich bescheiden. Als Herrensitz aus rotem Backstein aus dem 17. Jh.

hatte es ihm das Haus angetan: großzügig und frei gelegen an der Nordseite der Insel East Mersea (Essex), genoss man von dort aus den Blick auf das Marschland hinüber zu der Nachbarinsel Pewit. Als Ort zum Fischen und Jagen fühlte sich Broadwood in der Natur an seine Heimatsituation in Cockburnspath erinnert, weit weg von jeglicher städtischer Zivilisation und dem Geschäftsdruck (vgl. Kap. IV, A, II). Die eher bürgerlich anmutende Bezeichnung *Country House* sollte die zur Gesamtgesellschaft hin offene Haltung der landbesitzenden Oberschicht zeigen (vgl. Haan/Niedhart 1993: 208).



Abb. 5: Broadwoods Landhaus *Reevers Hall*, East Mersea Island, Essex  
(Wainwright 1982: 95)

Dass Broadwood gesellschaftliche Ereignisse größeren Stils bei sich zu Hause abhielt oder einen (wenn auch nur gelegentlichen) Salon führte, ist nicht bekannt, kann aber angenommen werden. Die Räumlichkeiten im Kensingtoner Haus gaben die Möglichkeiten dafür her. Das 18. Jh. und die *upper middle class*, zu der Broadwood spätestens ab den 1780er Jahren gezählt werden kann, brachte eine für England neue gesellschaftliche Erscheinung: die Kultur der *drawing-rooms*.

*Die Londoner Drawing-rooms*<sup>227</sup>

“Every human culture (...) has had a solid conversational basis and has depended on the lively exchange of ideas, and of the thoughts and feelings whence ideas spring“ (Quennell 1980: 9). Quennell beschreibt den Ursprung des englischen Konversationstreffpunktes, der mit der “*School of Night*“ (aaO.) von Sir Walter Raleigh im sechzehnten Jahrhundert angegeben wird. Dieser Gruppe gehörten freidenkende Poeten und Künstler an. Erst als im 17. Jahrhundert in Paris die Salonkultur entstand, wurde der Begriff mit sozialem Einfluss verbunden und so geprägt, wie wir ihn heute verstehen (vgl. Kap. III, C, II, 2).

Einer der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sicher einflussreichsten musikalischen Treffpunkte in privatem Rahmen war das *Carlisle-House* am Soho Square, der von der italienischen Sängerin Teresa Cornelys geleitet wurde (vgl. Blom 1954: 208-209). Auftritte der besten Musiker der Stadt wie z. B. Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel verhalfen dem Haus zu höchster gesellschaftlicher Anerkennung. Im Gegensatz zu den Konzerthäusern der Stadt, in denen das Publikum den Darbietungen schweigend zuhörte (vgl. Elkin 1955: 67; siehe auch Kap. III, B, I, 2), war es in den *drawing-rooms* üblich, die Musik eher als Hintergrund-Untermalung zu konsumieren.

Der elitäre *circle* unter dem Titel *dinner books* wurde 1799 von Lady Holland gegründet. Nahezu jeden Abend traf sich bei ihr eine umfangreiche Gesellschaft mit bis zu fünfzig Personen. Geheimnis ihres Erfolges war, dass die Gäste räumlich eng beisammen saßen, was die Konversation förderte. Erst um 1810 bekam der *cercle* im *Holland House* die Form eines Salons. Lord und Lady Holland hatten durch ihre zahlreichen Auslandserfahrungen gute Kontakte in diplomatische Kreise und zu Parlamentsmitgliedern. Diese bereicherten durch ihre Anwesenheit die Salons und brachten häufig neue Themen mit in die Runde. Einlass in das Holland House erhielt nur, wer eine formelle Einladung vorweisen konnte. Sowohl Lady Holland als auch Lady Blessington, unter deren Leitung 1831 ein literarischer Klub öffnete, waren Meisterinnen der Konversation und dabei nicht selten dominant (vgl. Hannay 1980: 37).<sup>228</sup>

Die Möblierung der *drawing-rooms* war ein Produkt rationaler Überlegungen, die Resultat eines genauen Gesellschaftsstudiums waren. Sie standen in ihrer Ausführung in Analogie zu

---

<sup>227</sup> Die Engländer kennen für den Begriff Salon die Bezeichnung *drawing-room* oder *parlour*. Mit *living-room* war und ist bis heute vor allem das Wohnzimmer gemeint.

<sup>228</sup> Wilhelmy-Dollinger erwähnt ohne nähere Angaben die Londoner Salons von Mrs. Elizabeth Montagu (1720-1800) oder Mrs. Vesey und verweist auf die Gründung diverser Salons in Edinburgh im 18. Jh. als Zentrum der britischen Aufklärung (vgl. 2000: 28).

den englischen Landschaftsgärten, die natürliches Wachstum vortäuschten, in Wahrheit aber auf exakten Planungen beruhten (vgl. Siebel 1999: 41). Die traditionelle Möblierung sah zunächst eine kreisförmige Anordnung der Sitzmöbel vor, ohne einen Tisch in der Mitte. Historischer Hintergrund war das individuelle Bedürfnis nach *privacy*, orientiert am Gesellschaftsleben auf dem Lande. Die sogenannte *hall*<sup>229</sup>, der Gesellschaftssaal oft mit großem, offenem Kamin, wurde im Gegensatz dazu mit lockeren Sitzgruppen dezentral möbliert, so dass sich Hausgäste, die längere Zeit blieben, unabhängig voneinander hier beschäftigen konnten. Diese Art der Möblierung fand dann Eingang in den *drawing-rooms* der schmalen englischen Stadthäuser und wurde so auf vergleichsweise kleinem Raum in komprimierter Form übernommen.

### **Die Stellung der Instrumentenbauer in der englischen Gesellschaft**

Über die Stellung der Instrumentenbauer in der englischen Gesellschaft im 18. Jh. ist in der Literatur bisher sehr wenig bekannt. Da kaum aussagekräftiges Material hierzu vorliegt, kann unter Verweis auf die Situation der Handwerker nur versucht werden, vor diesem Hintergrund entsprechende Annahmen in den Gesamtkontext einzuordnen.

Was als gesichert scheint, ist die Tatsache, dass ähnlich wie im Falle der deutschen Instrumentenbauer im 19. Jh. ihre englischen Pendanten sowohl Instrumentenspieler als auch Hersteller in Personalunion waren. Von ihrer Sozialisation her waren sie dem Stand der Handwerker und damit der *under class* zuzuordnen, produzierten sie doch zumeist allein oder aber wie z. B. in den Fällen Tschudis, Broadwoods oder Kirkmans mit einer geringen Anzahl von Gesellen und Lehrlingen (vgl. Kap. II, A, II, 1). Zwei Umstände halfen einigen Instrumentenbauern wie John Broadwood, so sie durch Ihre Persönlichkeitsstruktur in der Lage waren, diese zu nutzen, zum Aufstieg in die Reihen der *upper middle class* bzw. *professions*. Zum einen die geostrategische Ausgangslage des Inselreiches als bedeutender Kolonialmacht. Diese Voraussetzung, Instrumente nicht nur auf dem heimischen Markt sondern auch auf anderen Kontinenten weltweit gewinnbringend absetzen zu können, waren ausgezeichnet und sicherlich enorm förderlich für den Wachstumsprozess des Unternehmens. Zum anderen kam den sich erweiternden technischen Möglichkeiten im Rahmen der Industrialisierung hohe Bedeutung zu. Durch den Einsatz von Maschinen wurde eine effiziente, arbeitsteilige Produktion möglich. Über die Löhne und Verdienstmöglichkeiten ist nur der Hinweis bekannt, dass in den Blütejahren des Unternehmens (zwischen 1800 und

---

<sup>229</sup> Entsprach dem Charakter einer Hotelhalle.

1808) John Broadwood auf ein Einkommen von rund 5.000 Pfund kam. Im Vergleich zu einem Jahreseinkommen eines einfachen Arbeiters zu dieser Zeit in Höhe von schätzungsweise rund 100 Pfund ist dies eine exorbitante Verdienstsomme (vgl. Wainwright 1982: 103). Entsprechend erkennbar wurden großbürgerliche Attribute bei Broadwood, wie sein geräumiges Familienhaus in der Londoner City oder sein bereits beschriebenes Landhaus *Reevers Hall*. So gut wie Broadwood ging es aber wohl nur den allerwenigsten in der Branche. Die Mehrzahl der selbständigen Instrumentenbauer lebte in einfachsten Verhältnissen und mit geringen finanziellen Ressourcen.