Ralf-Olivier Schwarz

Musikpädagogisches Denken und Handeln im bürgerlichen Musikleben. Franz Xaver Schnyder von Wartensee, Musiklehrer und Komponist im Frankfurt des 19. Jahrhunderts

Seit jeher treffen in musikpädagogischem Denken und Handeln unterschiedliche Ansprüche aufeinander. Musikpädagogik ist schon immer bezogen auf einen doppelten, nämlich künstlerischen und zugleich erzieherischen, Fluchtpunkt.

Aus historischer Perspektive ist dies nicht neu, ebenso wenig wie die sich daraus ergebende Problematik für Musiklehrer. Der vorliegende Aufsatz möchte den Versuch unternehmen, einige dieser Schwierigkeiten bzw. einige Bedingungen musikalisch-künstlerischen und musikalisch-erzieherischen Denkens und Handelns im bürgerlichen Musikleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu umreißen. Dabei soll vom konkreten Fallbeispiel des in Frankfurt tätigen Franz Xaver Schnyder von Wartensee ausgegangen werden.

Dies wird in drei Schritten geschehen: Zunächst werden Strukturen des Musiklebens in Frankfurt am Main in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu skizzieren sein. In einem zweiten Schritt werden die individuellen musikalisch-künstlerischen bzw. musikalisch-erzieherischen Handlungsräume am Beispiel der Person Schnyder von Wartensees dargestellt. Schließlich wird zuletzt ein Brief vom 8. Juni 1820 Aufschluss geben über das Verhältnis von musikalisch-künstlerischem und musikalisch-erzieherischem Denken und Handeln bei Schnyder von Wartensee.

Strukturen des Musiklebens in Frankfurt um 1820

Frankfurt konnte, ungeachtet seiner bedeutenden politischen und wirtschaftlichen Stellung, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht für sich den Anspruch erheben, ein kulturelles Zentrum von europäischer Bedeutung zu sein. Nichtsdestotrotz entwickelten sich in der ehemaligen Krönungsstadt von Kaisern und Königen allmäh-

lich wachsende Strukturen, die hier ein reges und, verglichen mit anderen Städten, modernes „bürgerliches“ Musikleben hervorbrachten (vgl. Cahn 1995).

Noch 1881 erschien dem in Frankfurt aufgewachsenen Komponisten Ferdinand Hiller, „dass sich gegenwärtig in keiner deutschen Stadt ein Kreis so eigenartiger Tonkünstler vereinigt findet, wie er sich in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts in Frankfurt am Main […] gebildet hatte. Kein Talent ersten Ranges gehörte in denselben – vortheilhaft, zum Theil weithin bekannt waren alle. […] Mehr oder weniger waren sie in damaligen eng-gemüthlichen Frankfurt zu *public characters* geworden (ich weiß keinen deutschen Ausdruck dafür); man nannte sie leise, wenn man ihnen in den Promenaden begegnete – man zeigte sie sich in Concerten.“ (Hiller 2013, S. 89-91).

Unter diesen „public characters“ befand sich etwa der Komponist und Musikverleger Johann Anton André aus dem benachbarten Offenbach am Main. Da er schon 1799 den musikalischen Nachlass von Mozart von dessen Witwe Constanze aufgekauft hatte, war sein Haus um 1820 „eine Art von Wallfahrtsort für alle Tonkünstler geworden, die Frankfurt besuchten.“ (Hiller 2013, S. 95; zu André vgl. auch Beer 1999 sowie Stüwe 2006). Auch der seit 1806 in Frankfurter lebende Pianist Aloys Schmitt war als Musik- bzw. Klavierpädagoge über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt. Unter Pianisten waren die „Schmittsche Schule“ bzw. der „Schmittsche Anschlag“ im 19. Jahrhundert sprichwörtlich. Am südlichen Ausgang Frankfurts „in ländlicher Zurückgezogenheit“ wohnend, versammelte Schmitt „dort seine sich der Musik professional bestimmenden Schüler, die dann ihr Bestes thun mußten, um sich gegenseitig auszustechen – ihr Bestes bedeutete zwar nichts Ausgezeichnetes – die ganze Art des Zusammenseins hatte jedoch einen kameradschaftlichen, treuherzigen Charakter – es war ein Meister mit seiner Schule – der Glaube und die Begeisterung spielten die Hauptrolle.“ (Hiller 2013, S. 92; vgl. zu Schmitt auch Glum 2005). Nicht zuletzt war der Opernsänger Johann Nepomuk Schelble seit 1816 in Frankfurt am Main tätig. Ab 1818 erteilte Schelble in der Musikalischen Akademie, einem Verein von

musikalischen Dilettanten, „Singunterricht […] wöchentlich zweymal in bestimmten Abendstunden“ (Staatscalender 1818, S. 60). 1819 beendete er seine Bühnenkarriere, um sich ausschließlich auf seine Tätigkeit im ein Jahr zuvor gegründeten Cäcilienverein zu konzentrieren. Dieser wurde recht schnell unter seiner Führung zu einem musikalischen bzw. überhaupt kulturellen Aushängeschild der Stadt. Der junge Felix Mendelssohn-Bartholdy etwa widmete ihm sein Oratorium „Paulus“ (zu Schelble vgl. Bormann 1926).

Nach den Umbrüchen der napoleonischen Zeit waren in Frankfurt binnen kurzer Zeit einige markante kulturelle Einrichtungen entstanden, die sehr schnell eine weit über die Stadt hinausgehende Wirkung entfalten sollten – etwa die Museumgesellschaft 1808, das Städelsche Kunstinstitut 1816, die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft 1817, der Cäcilienverein 1818 oder der Frankfurter Liederkranz 1828. Unter diesen neuen Institutionen war die Museumsgesellschaft aus musikalischer Sicht wahrscheinlich die bedeutendste (vgl. Schwarz 2011). Die ersten Statuten hielten fest: „Der Zweck aller Mitglieder dieser Verbindung ist, durch wechselseitigen Ideenvertrieb ärmlicher Einseitigkeit entgegenzuarbeiten, welche von dem Geschäftsleben und dem gewöhnlichen gesellschaftlichen Verkehr unzertrennlich ist; dagegen aber freie und lebendige Theilnahme an dem Schönen und Guten in Kunst und Wissenschaft nach Kräften anzuregen und zu befördern.“ (Gesetze 1808, S. 287).

Als bürgerlich-aufgeklärte Akademie verstand sich die Museumsgesellschaft als „Ort der geistigen Berührung und Mittheilung […] für Gelehrte und Künstler, für Kunstfreunde und Gebildete jeden Standes“ (Clemens 1837, S. V). In diesem Sinne wurden in den regelmäßig stattfindenden Abendveranstaltungen – den „großen Museen“ – nicht nur musikalische, sondern auch literarische, künstlerische, philosophische und wissenschaftliche Beiträge präsentiert. Somit war die Museumsgesellschaft einem allgemeineren, umfassenderen, emanzipatorisch verstandenen Bildungsgedanken verpflichtet – und zwar durchaus im Humboldt’schen Sinne: „Der wahre Zwek [!] des Menschen […] ist die höchste und proportionirlichste [!] Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen. Zu dieser Bildung ist Freiheit die

erste, und unerlassliche [!] Bedingung.“ (Humboldt [1792], S. 64). Es dürfte auch kein Zufall gewesen sein, dass im musikalischen Programm des Museums von Anfang an das Werk Beethovens intensiv gepflegt wurde: „Beethoven galt […] als Revolutionär in seiner Kunst. Und dieser revolutionäre, freiheitliche Zug lag dem demokratisch eingestellten Bürgertum des kleinen Freistaates näher als den Kreisen der Höfe, fand einen geeigneteren Boden.“ (De Bary 1937, S. 98).[1]

Die Musik wurde bei den „großen Museen“ nicht nur von hierfür verpflichteten Musikern, etwa des Opernorchesters, dargeboten, sondern vor allem auch von entsprechend befähigten Mitgliedern der Museumgesellschaft selbst. Angesichts der gespielten Musik – neben Sinfonien und Kammermusik auch große oratorische Werke und Opern – mussten deren musikpraktische Fähigkeiten durchaus beachtlich sein. Überhaupt zeigt sich im Museum die Bedeutung der Dilettanten: „Die Dilettantenvereine bildeten die Nahtstelle zwischen Kunst und Gesellschaft, sie verkörperten die kulturelle Alltagspraxis aktiver bürgerlicher Kunstaneignung.“ (Schulz 1996, S. 47). Eben diese selbständige Aneignung von Kunst und Bildung offenbart deutlich das emanzipatorische Moment in damals entstehenden bürgerlichen Vereinen, wie eben dem Museum.

Franz Xaver Schnyder von Wartensee in Frankfurt am Main

Anfang des 19. Jahrhunderts konnte Frankfurt aus guten Grund als „Pestalozzistadt“ gelten (vgl. Nicolay/Richel 1929). Nicht wenige einflussreiche Frankfurter Familien gaben ihre Kinder in Yverdon – im damaligen deutschen Sprachgebrauch „Ifferten“ – in Johann Heinrich Pestalozzis erzieherische Obhut – etwa die Familien Willemer, Lejeune, de Neufville, von Holzhausen oder de Bary. Mit den Gründungen der Musterschule 1803 und der Weißfrauenschule 1813 wurde schon früh versucht, pädagogische Neuerungen im Geiste Pestalozzis in Frankfurter Schulen zu etablieren. Schließlich hatten einige Anfang des 19. Jahrhunderts in der Stadt am Main tätige Per-

[1] Zu der heute noch bestehenden Konzertgesellschaft entwickelte sich das Museum dann ab den politischen und sozialen Umwälzungen nach 1848 (vgl. Schwarz 2011).

sönlichkeiten längere Zeit bei Pestalozzi verbracht oder standen ihm nahe, etwa die Pädagogen Elias Mieg und Friedrich Fröbel – und nicht zuletzt auch der „bedeutendste Schweizer Komponist in der Zeit des Übergangs zwischen Klassik und Romantik“ (Föllmi 2005, Sp. 1549), Franz Xaver Schnyder von Wartensee.

Geboren 1786 in Luzern, erfolgte Schnyders musikalische Ausbildung vor allem in Zürich beim Komponisten, Chorleiter und Musikverleger Hans Georg Nägeli. Nachdem er Pestalozzi bereits als Kind begegnet und tief von ihm beeindruckt gewesen war, nahm Schnyder 1816 seine Tätigkeit als Musiklehrer in dessen Erziehungsanstalt in Yverdon auf. Man darf wohl vermuten, dass der bis dahin pädagogisch völlig unerfahrene, frischgebackene Musiklehrer seine Anstellung dem mehr oder weniger direkten Einfluss Nägelis zu verdanken hatte. Dieser hatte wenige Jahre zuvor, im Jahr 1810, gemeinsam mit dem Lenzburger Lehrer Michael Traugott Pfeiffer die im gesamten 19. Jahrhundert stark rezipierte „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen“ veröffentlicht (hierzu vgl. Gruhn 2003, S. 53–66, sowie Ehrenforth 2005, S. 323–335), die Schnyder studiert haben soll „wie ein orthodoxer Pfarrer die Bibel“ (Nicolay 1927, S. 132). Schnyder muss gute Arbeit geleistet haben, denn Pestalozzi bot ihm recht schnell an, dauerhaft bei ihm tätig zu werden. Allerdings eskalierten zu diesem Zeitpunkt interne Streitigkeiten in Yverdon, was einer der Gründe – wenn nicht der entscheidende – dafür gewesen sein dürfte, dass Schnyder das Angebot ausschlug und im Jahr 1817 nach Frankfurt übersiedelte.[2] Hier feierte Schnyder – etwa im Museum – beachtliche kompositorische Erfolge, vor allem aber wurde er schnell „ein geschätzter Musiklehrer, dessen Ruf über Deutschland und die Schweiz hinausging.“ (Föllmi 2005, Sp. 1549). Neben seiner anfänglichen Tätigkeit als Musiklehrer im pädagogischen Institut des auch bei Pestalozzi ausgebildeten Erziehers Engelmann (Nicolay

[2] Dem in der Zentralbibliothek Zürich befindlichen Nachlass nach zu urteilen schrieb Schnyder um das Jahr 1817 herum eine Pestalozzikantate, die offenbar unvollendet blieb. Kurz darauf, bereits in Frankfurt, ließ er ein damit wohl in Verbindung stehendes Werk drucken: Pestalozzi’s Leiden und Verklärung, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und allen Verehrern des edlen Greises gewidmet. Frankfurt a. M.: Pichler [o. J.]

1927, S. 133), scharte Schnyder schon Anfang der 1820er Jahre eine erstaunlich große Anzahl von Privatschülern um sich herum, unter diesen nicht zuletzt die Kinder der besten Frankfurter Familien (vgl. Scherg 1939, S. 356).

Schnyder blieb auch in Frankfurt dem Vorbild seines Lehrers Hans Georg Nägeli verpflichtet. Schon 1805 hatte dieser mit der Gründung des „Zürcherischen Singinstituts“ bzw. der damit zusammenhängenden Ensembles – ein gemischter Chor sowie und Kinder- und ein Männerchor – auf sich aufmerksam gemacht. Wie Nägeli in Zürich, bemühte sich Schnyder nun in Frankfurt darum, seine Tätigkeiten auf eine breitere institutionelle Basis zu stellen. So regte er 1828 nach dem Vorbild Nägelis die Gründung des Frankfurter Liederkranzes an. Ein Jahr zuvor bereits, im Todesjahr Pestalozzis, hatte er eine „Gesang-Bildungs-Anstalt“ ins Leben gerufen, die das Angebot der etwa zeitgleich etablierten „musikalischen Lehr-Anstalt“ des Pianisten J. B. Baldenecker offensichtlich ergänzen sollte (vgl. Schnyder von Wartensee 1827). Schnyders Konzept sah einen straff durchorganisierten Unterricht vor, der in drei Abteilungen gegliedert sein sollte. Die erste für Kinder von 8 bis 14 Jahren „bildet die Grundlage der ganzen Anstalt, und was hier gepflanzt wird, soll sich in den folgenden beiden in schönster Blüthe entwickeln“ (Schnyder von Wartensee 1827, S. 3). Entsprechend war die zweite Abteilung „für die reifere Jugend bestimmt“ (ebd.), die dritte schließlich „vereinigt erwachsene Freunde des Gesanges, die sich an der herrlichen Vokalkunst erfreuen wollen“ (ebd.). Schnyders Plänen scheint zum damaligen Zeitpunkt kein Erfolg vergönnt gewesen zu sein, jedenfalls tauchen sowohl Baldeneckers wie auch seine Unternehmung, über ihren Gründungsaufruf hinaus, kaum mehr in den Quellen auf.

Ebenfalls aufgrund seiner Verbindung mit Nägeli war Schnyder im Übrigen – wenn auch eher am Rande – an der „Wiederentdeckung“ des Werkes Johann Sebastian Bachs beteiligt. Seit etwa 1800 beschäftigte sich Hans Georg Nägeli in Zürich intensiv mit dem kompositorischen Schaffen des Thomaskantors; als einer der ersten Musikverleger veröffentlichte er so wichtige Werke wie das *Wohltemperierte Klavier*, die *Matthäus-Passion* oder die *H-moll-Messe*. Ab den

1820er Jahren schließlich wurde Nägelis verlegerische Tätigkeit begleitet von einer zunehmend intensiven musikalischen Wiederbelebung von Bachs Werk – in Berlin im Umfeld der von Felix Mendelssohn Bartholdy geleiteten Sing-Akademie, aber auch in Frankfurt im Umfeld des von Johann Nepomuk Schelble geleiteten Cäcilienvereins. Als Mittelsmann zwischen letzterem und Nägeli fungierte nachweislich Schnyder (vgl. Schnyder von Wartensee/Nägeli 1955 und 1962, passim).[3]

Als der Frankfurter Liederkranz zehn Jahre nach seiner von Schnyder angeregten Gründung – im Sommer 1838, mitten im deutschen Vormärz – das „Erste Deutsche Sängerfest" ausrichtete, wurde dem Anlass gezielt sowohl eine musikpädagogische als auch musikhistorische Bedeutung verliehen. Schnyder übernahm, gemeinsam mit dem Komponisten und Bankier Wilhelm Speyer, die Planung, Organisation und Durchführung des Festes. Von Anfang an sollte der zu erwartende Ertrag der Konzerte dazu dienen, „den Grund zu legen zu einer Stiftung für deutsche musikalische Talente" (Schnyder von Wartensee u. a. [1838], S. 2). Bei der Namenswahl der zu gründenden Stiftung war man sich offenbar schnell einig: „Mozart ist der Stolz Deutschlands, das reichste Genie der neueren Zeit. […] In seinem Namen wollen wir die Stiftung gründen und ihn, der die Martern drückender Verhältnisse oft genug empfunden, zum Patrone unserer musikalischen Talente machen." (Ebd.). Es dürfte dabei auch eine Rolle gespielt haben, dass Frankfurt aufgrund des bei Johann Anton André befindlichen Mozart-Nachlasses durchaus als „Mozartstadt" gelten konnte (vgl. Kienzle 2013, S. 53). Mittelfristig sollte durch Sammlungen, Spenden und Konzerte namhafter befreundeter

[3] Wie Schnyder plante Nägeli in den 1820er Jahren offenbar, nach Frankfurt auszuwandern. Das Vorhaben scheiterte 1826 – wenn man Schnyders Briefen glauben darf, schlicht daran, dass der Senat der Stadt aufgrund der Börsenkrise im Jahr zuvor einen Einwanderungsstopp für Auswärtige verhängte (vgl. Schnyder von Wartensee/Nägeli 1962, S. 24-25). Aus den im Vorfeld dieser geplanten Übersiedlung 1823/1824 unternommenen Vortragsreisen durch ganz Süddeutschland gingen aber die bei Cotta in Stuttgart publizierten „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten" hervor. Deren musikhistorische bzw. -wissenschaftliche Bedeutung muss wiederum in Zusammenhang mit Nägelis erwähnter musikverlegerischer Tätigkeit gesehen werden.

Musiker – etwa Giacomo Meyerbeer, Louis Spohr, Ferdinand Hiller oder Franz Liszt – das Stiftungsvermögen schließlich soweit anwachsen, dass aus der Stiftung ein Konservatorium hervorgehen könnte, „das ein Gemeingut des gesammten deutschen Vaterlandes sein soll“ (zit. nach Kienzle 2013, S. 57). Die Mozartstiftung existiert bis heute fort, zur tatsächlichen Gründung des geplanten Konservatoriums kam es hingegen aufgrund letztlich fehlender Mittel nie. Allerdings „wird man den von der Mozartstiftung ausgehenden Impuls zur Gründung deutscher Konservatorien schwerlich überschätzen können. Zumindest für die Konservatorien in Leipzig (1843 durch Mendelssohn begründet) und Köln (1850 durch Hiller) dürfte das Projekt der Mozartstiftung eine wesentliche Anregung geboten haben.“ (Cahn 1988, o. S.).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich Schnyders musikalisches bzw. musikpädagogisches Wirken im Kontext eines Musiklebens entfaltete, das bestimmt war von Tendenzen zur Professionalisierung und zur Institutionalisierung. So dürfte Schnyders Erfolg als Musiklehrer in großen Teilen der Tatsache zu verdanken gewesen sein, dass ihm – von Pestalozzi bzw. Nägeli kommend – der Ruf vorauseilte, pädagogisch professionell zu handeln. Die Bemühungen um die Errichtung etwa eines Konservatoriums können als Versuche gesehen werden, dieses professionelle Können institutionell zu festigen.

„Ein Kapellmeister fliegt mit dem Pegasus durch die Lüfte, während ein Schulmeister langsam auf ehrbaren Füßen gehet.“

Einen Einblick in Schnyders alltägliches Wirken als Musiker und Musiklehrer gibt ein Brief, den er am 8. Juni 1820 an Hans Georg Nägeli schreibt (Schnyder/Nägeli 1955, S. 24).

Im ersten Teil des Briefes schildert Schnyder seine aktuelle Situation. Er sei, so klagt er eingangs, „so mit Stunden überhäuft, daß [er] in der Woche zwölf über [sein] vorgenommenes Maximum habe.“ Zum Komponieren komme er überhaupt nicht mehr. Zu allem Überfluss solle er jetzt noch in der Familie des Bankiers Bethmann Musikunterricht erteilen und „ein solches Haus, das 6 000 000 besitzt,

weist man nicht von der Hand.“ Im zweiten Teil des Briefes geht er zunächst auf ein weiteres Angebot ein – das, „in Verbindung mit dem Gesangverein eine Gesangschule für die Kinder verschiedener angesehener Familien der Stadt“ aufzubauen. Es ist offenbar nur bedingt attraktiv für Schnyder. Verlockender erscheint ihm „als Komponist“ die Aussicht auf die Leitung der in Gründung befindlichen Hofkapelle des Fürsten zu Lippe in Detmold, dort könne er wahrscheinlich „viel experimentieren in Instrumentation“. Am Schluss des Briefes bemerkt Schnyder lakonisch: „Ein Kapellmeister fliegt mit dem Pegasus durch die Lüfte, während ein Schulmeister langsam auf ehrbaren Füßen gehet.“

Der Brief offenbart einen Zwiespalt. Als Musiklehrer hat Schnyder offenkundig großen Erfolg, er kann sich kaum vor Aufträgen retten. Allerdings scheint es vor allem wirtschaftliche Notwendigkeit, die ihn zu seiner musikalischen Unterrichtstätigkeit bewegt – manche Angebote „weist man [eben] nicht von der Hand.“ Er selbst versteht sich offenbar eher als Musiker, als Komponist, als Künstler. Eine eventuelle Anstellung als Kapellmeister der fürstlich-lippischen Hofkapelle – tatsächlich wird diese erst 1843 gegründet werden – verheißt ihm offensichtlich die ersehnte künstlerische Freiheit.

Schnyders Brief lässt ein Verständnis von Musik als einer vom Alltag enthobenen Kunst erkennen – einer Kunst, die „um ihrer selbst willen da ist und ihren eigenen Gesetzen folgt, statt sich einer fremden, von außen auferlegten Norm zu unterwerfen“ (Dahlhaus 1973, S. 20). Eine solcherart emanzipierte Musik versteht sich als autonom, im ursprünglichen, griechischen Wortsinn „eigenen Gesetzen gehorchend“. Carl Dahlhaus hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Vorstellung einer musikalischen Autonomie im 19. Jahrhundert aufs engste verflochten ist mit der Vorstellung einer musikalischen Bildung (Dahlhaus 1973, S. 24). Der Anspruch einer autonom sich verstehenden Kunst findet seine Entsprechung im Anspruch einer ebenso sich autonom verstehenden Bildung, zu der „Freiheit die erste, und unerlassliche Bedingung“ ist. (Humboldt [1792], S. 64).

Verweist jedoch Schnyders „durch die Lüfte mit dem Pegasus“ fliegender Kapellmeister auf den unabhängigen, selbstbestimmten

Künstler, so verweist der „langsam auf ehrbaren Füßen“ gehende Schulmeister auf den abhängigen, fremdbestimmten Lehrer. Einer vom Alltag enthobenen, autonomen Kunst stellt Schnyder eine den Alltag bestimmende, heteronome Lehre, einem Dasein als Musiker ein Dasein als (Musik-)Lehrer gegenüber. Angesichts der bereits mit Carl Dahlhaus angesprochenen engen Verflechtung von musikalischer Autonomie mit musikalischer Bildung wird hier auch – über die alltagsbestimmende, materielle Ebene hinaus – noch ein weiteres Problem offenbar. Schnyders Gegenüberstellung von Kapellmeister und Schulmeister, von Künstler und Lehrer lässt deutlich den Bruch zwischen den Vorstellungen einer musikalischen Bildung im Horizont einer autonomen Kunst und musikalischer Erziehung im Horizont einer heteronomen Lehre hervortreten. Letztlich wird für Schnyder damit (musikalische) Bildung unvereinbar mit (musikalischer) Erziehung.[4]

Tatsächlich ist es so, dass um 1820 Bildung – „eine Mischung aus Höflichkeit, Geselligkeit und Qualifikation unterschiedlichster Art“ (Tischer 2005, S. 376) – allmählich nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine soziale Kategorie markiert und die „feinen Unterschiede“ somit zum Disktinktionsmittel der „gebildeten Stände“ werden. Schnyders „durch die Lüfte mit dem Pegasus“ fliegender Kapellmeister und sein „langsam auf ehrbaren Füßen“ gehender Schulmeister stehen auf völlig unterschiedlichen sozialen Stufen.

[4] Jürgen Vogt hingegen kommt in einem Aufsatz aus dem Jahr 2012 zu einem anderen Schluss: „Für die Musikpädagogik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ist musikalische Bildung kein unverzichtbarer Grundbegriff, da Bildung, verstanden als Formung, hier umstandslos mit Erziehung zusammenfällt.“ (Vogt 2012, S. 6). Dies mag für den musikerzieherischen Diskurs, den Vogt analysiert, zutreffend sein. Allerdings lässt er den musikhistorisch in vielerlei Hinsicht wahrscheinlich bedeutenderen Diskurs im Umfeld „des eigentlichen Trägers der musikalischen Bildung […], des Dilettanten“ (Tischer 2005, S. 375) damit schlicht aus. Vogts Ergebnisse können somit – zumindest, was die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts betrifft – nur für einen Teil der am Diskurs zur musikalischen Bildung Beteiligten Geltung erheben.

Fazit

Um 1820 brachten die spezifischen Strukturen des bürgerlichen Musiklebens auch eine neue musikalische Öffentlichkeit hervor. Eine „freie und lebendige Theilnahme an dem Schönen und Guten in Kunst und Wissenschaft“ (Gesetze 1808, S. 287) wie beispielsweise im Frankfurter Museum eröffnete Räume für einen neuen „historischen, pädagogischen, ästhetischen und theoretischen Diskurs über Musik“ (Tischer 2005, S. 396). Es entwickelte sich hier nun nicht nur die Vorstellung einer ästhetisch emanzipierten, musikalischen Autonomie, sondern zugleich auch die einer politisch emanzipierten, musikalischen Bildung. So wurde die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zum historischen Kristallisationspunkt einer modernen, diskursiven musikpädagogischen Reflexion.

Von Anfang wurden die Konzepte von musikalischer Autonomie und musikalischer Bildung verbunden mit einer Tendenz zur Historisierung und Kanonisierung (vgl. Dahlhaus 1973, S. 21), erkennbar etwa in Schnyders Hinwendung zur Musik Johann Sebastian Bachs und, vor allem, Wolfgang Amadeus Mozarts. Vor allem aber bedingten musikalische Autonomie und musikalische Bildung eine musikalische bzw. musikpädagogische Professionalisierung und Institutionalisierung, die etwa in den von Schnyder und anderen vorangetriebenen Versuchen, in Frankfurt eine „Gesang-Bildungs-Anstalt“ oder gar ein Konservatorium zu errichten, ihren Ausdruck fanden. Musikalische Bildung wurde im Zuge dieser Entwicklungen nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine soziale Kategorie, die einerseits Kommunikation, andererseits aber auch Distinktion ermöglichte.

So ist – bezogen auf die Musik, aber auch darüber hinaus – „bereits in der Blütezeit der neuhumanistischen Bildungstheorie ein Gefälle zwischen der Idee der Bildung und den Versuchen ihrer praktischen Anverwandlung“ festzustellen (Tischer 2005, S. 375). Der „kritische Punkt, der die heute noch aktuelle Auseinandersetzung über die Bildungsziele im Fach Musik mehr oder weniger unterschwellig bestimmt“ (Ehrenforth 2005, S. 321), ist erreicht: Soll musikpädagogisches Denken und Handeln bestimmt werden im Fluchtpunkt „elitärer“ musikalischer Bildung oder eher im Fluchtpunkt „populärer“

musikalischer Erziehung? Frei „durch die Lüfte mit dem Pegasus“ fliegen oder „langsam auf ehrbaren Füßen“ gehen?

Literatur

BEER, Axel (1999): Art. „André, Johann Anton“, in: Finscher, Ludwig (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage, Personenteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 658–662.

BORMANN, Oskar (1926): Johann Nepomuk Schelble. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke, Frankfurt am Main.

CAHN, Peter (1988): Ein Kompositionspreis im Namen Mozarts, in: Mozart-Stiftung von 1838 (Hg.): Die Mozart-Stiftung von 1838 zu Frankfurt am Main. 150 Jahre Stiftung zur Förderung junger Komponisten, Frankfurt am Main [o. V.].

CAHN, Peter (1995): Art. Frankfurt am Main, in: Finscher, Ludwig (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 643–664.

CLEMENS, Aloys (1837): Das Museum; was es war, ist und seyn könnte, in: Clemens, Aloys: Vorträge vermischten Inhaltes, gehalten im Museum zu Frankfurt a. M., Frankfurt am Main: [o. V.], S. V–XVI.

DAHLHAUS, Carl (1973): Autonomie und Bildungsfunktion, in: Abel-Struth, Sigrid (Hg.): Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Bd. 9), Mainz: Schott, S. 20–30.

DE BARY, Helene (1937): Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main: H. L. Brönners Druckerei und Verlag.

HEIN, Dieter (1996): Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, in: Hein, Dieter / Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert, München: C. H: Beck, S. 102–117.

EHRENFORTH, Karl Heinrich (2005): Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart, Mainz u. a.: Schott.

FÖLLMI, Beat A. (2005): Art. „Schnyder von Wartensee, Franz Xaver Joseph Peter“, in: Finscher, Ludwig (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 1547–1550.

GESETZE des Museums für das Jahr 1808 (1808), in: De Bary, Helene (1937): Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main: H. L. Brönners Druckerei und Verlag, S. 287–292.

GLUM, Gundula (2005): Art. „Schmitt, Aloys“, in: Finscher, Ludwig (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 1464–1465.

GRUHN, Wilfried (2003): Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller-Bildung. 2. Auflage, Hofheim: Wolke Verlag.

HILLER, Ferdinand (2013): Erinnerungsblätter, Berlin: Holzinger [Erstdruck (1884) Köln: M. DuMont-Schauberg’sche Buchhandlung].

KIENZLE, Ulrike (2013): „Neue Töne braucht das Land.“. Die Frankfurter Mozart-Stiftung im Wandel der Geschichte (1838–2013) (= Mäzene, Stifter, Stadtkultur, Bd. 10), Frankfurt am Main: Verlag der Frankfurter Bürgerstiftung.

NÄGELI, Hans Georg (1983): Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [Erstdruck (1826) Stuttgart und Tübingen: Cotta].

NICOLAY, Wilhelm (1927): Beziehungen Pestalozzis zu Frankfurt a. M., in: Arbeitsausschuß für die Pestalozzifeier (Hg.): Pestalozzi und Frankfurt. Ein Gedenkbuch zum hundertsten Todestag, Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, S. 99–218.

NICOLAY, Wilhelm / RICHEL, Arthur (1929): Aus der Pestalozzistadt Frankfurt am Main, Frankfurt am Main: [o. V.].

PFEIFFER, Michael Traugott / NÄGELI, Hans Georg (1810): Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen. Erste Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule mit drey Beylagen ein-, zwey- und dreystimmiger Gesänge, Zürich: Nägeli.

SCHERG, Theodor J. (1939): Das Schulwesen unter Karl Theodor von Dalberg, 2. Bde, München: Herold-Verlag Dr. Franz Wetzel & Co.

SCHNYDER VON WARTENSEE, [Franz] Xaver / NÄGELI, Hans Georg (1955): Briefe aus den Jahren 1811 bis 1821 (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1955), Zürich: Hug & Co.

SCHNYDER VON WARTENSEE, [Franz] Xaver / NÄGELI, Hans Georg (1962): Briefe aus den Jahren 1822 bis 1835 (= Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1962), Zürich: Hug & Co.

SCHNYDER VON WARTENSEE, Franz Xaver (1827): Plan einer neu zu errichtenden Gesang-Bildungs-Anstalt. [Frankfurt] [Zentralbibliothek Zürich, Ms V 74b: 18.].

SCHNYDER VON WARTENSEE, Franz Xaver u.a. (1838): Einladung an Deutschlands Sänger-Vereine zum großen Sängerfeste in Frankfurt a.

M. [Frankfurt] [Zentralbibliothek Zürich, Ms V 74c: 34.].

SCHNYDER VON WARTENSEE, [Franz] Xaver (1940): Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee, Berlin und Zürich: Atlantis.

SCHULZ, Andreas (1996): Der Künstler im Bürger, in: Hein, Dieter / Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert, München: Verlag C. H. Beck, S. 34–52.

SCHWARZ, Ralf-Olivier (2011): Frankfurt und Karl-Theodor von Dalberg – zum Gründungskontext des Museums, in: Ackermann, Peter / Odenkirchen, Andreas / Thorau, Christian (Hg.): Musik – Bürger – Stadt. Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft, Regensburg: ConBrio, S. 19–32.

Staatscalender der Freien Stadt Frankfurt (1818), Frankfurt am Main: Verlag von Johann Friedrich Wenner.

STÜWE, Holger (2006): Constanze Mozart und Johann Anton André. Der Erwerb der Mozartschen Autographen, in: Eichenauer, Jürgen (Hg.): Johann Anton André (1775–1842) und der Mozart-Nachlass. Ein Notenschatz in Offenbach am Main (= Offenbacher Studien, Bd. 1), Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, S. 33 – 50.

TISCHER, Matthias (2005): „Musikalische Bildung“. Aspekte einer Idee im deutschsprachigen Raum um 1800, in: Fend, Michael / Noiray, Michel (Hg.): Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges. Bd. 2, Berlin: Berliner Wissenschaft-Verlag, S. 375–398.

VOGT, Jürgen (2012): Musikalische Bildung – ein lexikalischer Versuch, in: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik Jg. 2012, S. 1–25.