

Ina Knoth

Sinne und Sinn der Vorstellungskraft

Musikhören in England zwischen 1660 und 1750





unipress

Abhandlungen zur Musikgeschichte

Band 32

In Verbindung mit Ulrich Konrad
herausgegeben von Jürgen Heidrich

Begründet von Martin Staehelin
in Verbindung mit Hans Joachim Marx und Ulrich Konrad

Ina Knoth

Sinne und Sinn der Vorstellungskraft

Musikhören in England zwischen 1660 und 1750

Mit 43 Abbildungen

V&R unipress

Gefördert durch



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2026 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, info@v-r.de, ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Frontispiz aus Richard Neales *Pocket Companion for Gentlemen and Ladies* (1725), Bd. 2; Dk-Kk Musiksamlingen, Box A 19.2012, mu 6506.2536.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-6215 (print) | ISSN 2197-1099 (digital)

ISBN 978-3-8471-1790-2 (print)

ISBN 978-3-8470-1790-5 (digital) | ISBN 978-3-7370-1790-9 (eLibrary)

Inhalt

Vorwort	9
I. Einleitung	13
II. Englisches Musikhörwissen im Wandel: methodische und historische Grundlagen	21
1. Musikhören: das Ohr im Fokus des Zusammenspiels der Sinne	23
1.1 Diskursive und nicht-diskursive Praktiken rund um die Praktik des Musikhörens	23
1.2 Musikhörwissen als Grundlage kulturellen Könnens	27
1.3 Musikhören als Zusammenspiel der Sinne	37
2. Wechselwirkungen zwischen Musikwissen und Musikhören	42
2.1 Zielrichtungen musikbezogener Lehrwerke	45
2.2 Musikhören im allgemeinen Bildungszusammenhang	56
2.3 Aspekte der Wissenspopularisierung	69
3. Zu den Musikhörern und Musikhörerinnen	83
3.1 Publikumsgruppen des öffentlichen Kulturlebens: grundständliche Ein- und Abgrenzungen	85
3.2 Hörgewohnheiten des englischen Gentleman im Wandel	94
3.3 Hörgewohnheiten der englischen Lady im Wandel	109
3.4 Performanz des Musikhörens: kollektives ohne somatisches oder explizites Musikhörwissen?	118
4. Stimmen aus den Publikä: Selbstzeugnisse als Quellen	125
4.1 Selbstzeugnisse und ihre Konventionen	126
4.2 Öffentliches Kulturleben in Briefen und Tagebüchern	131
4.3 Wechselbeziehungen zwischen Selbstzeugnissen und Zeitschriften	134
5. Musikhören zwischen Alltagslärm und geschützten Hörräumen	138
5.1 Hörräume und kollektives Musikhörwissen	139
5.2 Zu den Hörräumen des öffentlichen Kulturlebens	142

5.3 Unterschiedliche Hörräume, gleiches Repertoire: Assoziationsüberlagerungen der Sinnesordnungen und Vorstellungskraft	152
III. Sinne und Sinn	161
1. »The Pleasures of the Imagination« – das Sensorium auf dem Prüfstand	164
1.1 Basisvorgänge der Wahrnehmung	167
1.2 Die Bildungssinne	179
1.3 Zum Verhältnis zwischen Verstand und Vorstellungskraft . .	189
1.4 Gebildetes Zusammenspiel der Sinne	201
2. Was der Körper hört: Musik und Bewegung	211
2.1 Physikalische und physische Bewegung von Musik	212
2.2 Bewegungen von Körper und Geist beim Musikhören	222
3. Musikhören, Vorstellungskraft und Erinnerung	231
3.1 Zu Ort und Aktivität von Vorstellungskraft und Erinnerung .	232
3.2 Melodiehören: Erinnerung, Assoziationen und Vorstellungskraft	237
3.3 Moraleische und phänomenologische Assoziationen im Kontext: die Trompete als Projektionsfläche	248
4. Was das Auge hört: Musik, Bilder und Beobachtungen	254
4.1 Analogie(um)bildungen zwischen Malerei und Musik	256
4.2 Klangdarstellung im Konversationsstück	267
5. Wo bleibt die Vernunft? Zur sozialen Neuordnung der ›inneren‹ Sinne	279
5.1 Aktivität und Passivität der inneren Sinneswahrnehmung . .	283
5.2 Innere Sinne als Varianten der Vorstellungskraft	290
5.3 Schönes – Großes – Sublimes	302
IV. Die Kraft der Melodie	311
1. Zur Entwicklung eines musikalischen ›ear‹: Hörkategorien gesangsbezogener Lehrwerke	316
1.1 Verwendbarkeiten von Lehrwerken für den Musikunterricht .	317
1.2 Die Grundkategorien ›tune‹ und ›time‹	320
1.3 Zur Songinterpretation und ihren sozialen Implikationen .	331
1.4 Melodische Übungsbeispiele in Playfords ›Introduction‹ und Prelleurs ›Modern Musick-Master‹	348

2. Songdrucke im Kreislauf zwischen Straße, Bühne und häuslichem Musizieren	359
2.1 Die Melodien der ›Beggar's Opera‹ als Berührungs punkt unterschiedlicher Songrepertoires	361
2.2 Aufführungsbezogene Songdrucke und Aspekte der Publikumspartizipation	384
2.3 Italienische Oper: Normal- oder Sonderfall des Musikhören? .	403
3. Reflexionen zum Verhältnis von Melodie und Harmonie	419
3.1 Melodie zwischen singender Improvisation und kompositorischem Ausgangspunkt	420
3.2 Melodie und internationale Konkurrenz: Neuansätze	428
 V. Gesellige Sinnesordnungen	445
1. Musikhören in Clubs und Societies	447
1.1 Zwischen Musikmachen und Musikveranstalten: die ersten musikbezogenen Vereinigungen nach der Restauration	449
1.2 Thomas Britton zwischen den Jahrhunderten: somatisch partizipatives Musikhören bei den ersten ›echten‹ Konzerten .	459
1.3 Deutungshoheit und Connoisseurs: neue Society-Zusammenhänge des 18. Jahrhunderts	472
2. Sinnesvielfalt des Musikhören: von der sinnlichen Unmittelbarkeit zur sinnhaften Konversation	487
2.1 Publikumsgruppen in den Theaterhäusern: Zusammenspiel der Sinne	490
2.2 Sinnesbezogene und sinnhafte Urteile	513
2.3 Abstufungen ›weiblichen‹ Musikhören: der Yorke-Kreis .	527
3. Gesellige und sinnliche Dimensionen von Hörräumen	546
3.1 Vom Rückzug von Bühne und Musick Room aus dem Publikum im Theaterhaus	548
3.2 Auf der Suche nach einem geeigneten Music(k) Room	557
3.3 Naturidylle, Menschenmassen, Sinnestraumel: Pleasure Gardens im Wandel	580
 VI. Rück- und Ausblick: Musikhören im Wandel	597
 Siglen- und Abbildungsverzeichnis	607
Siglen	607
Abbildungen	608

Quellen- und Sekundärliteraturverzeichnis	613
Quellen	613
Musikalien	613
Selbstzeugnisse	615
Zeitungen und Zeitschriften	618
Weitere Quellen	619
Internetquellen zu erhaltenen historischen Hörräumen	629
Sekundärliteratur	630
Personenregister	661

Vorwort

Die nachfolgenden Darlegungen zum Musikhören in England im 17. und 18. Jahrhundert sind eine überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die ich im August 2023 der Universität Hamburg eingereicht habe. Sie sind über einen langen Zeitraum gereift. Neben den vielen Einsichten, Entdeckungen und Erkenntnissen, über die ich mich auf diesem Weg freuen konnte, habe ich in ihren unterschiedlichen Stadien mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen sowie immer wieder auch mit Normierungen der Darstellung gerungen. Einige der aus diesem Prozess resultierenden Entscheidungen für das vorliegende Manuskript sind möglicherweise nicht selbsterklärend, so dass ich sie an dieser Stelle voranstellend erläutern möchte.

Diese Arbeit soll eine Musikhörgeschichte mit kultureller Spezifik sein, was angesichts des intensiven Austausches Englands mit dem Kontinent und den vielen kulturellen und ideengeschichtlichen Überschneidungen in keinem Fall als hermeneutisch abgeriegelt zu verstehen ist – entsprechende Austauschprozesse werden mitgedacht und an gebotenen Stellen vertieft. Dennoch habe ich mich entschieden, einige historische englische Termini auf unterschiedliche Arten in meine deutsche Darstellung zu übernehmen: Wo mir damalige Begriffe als derart spezifisch für den englischen Raum erscheinen, dass ich sie nicht durch deutsche Begriffsäquivalente – aufgrund der meist doch nicht ganz deckungsgleichen Konnotationen, die sie jeweils mit sich bringen – adäquat ersetzt sehe, habe ich die englischen Begriffe nach ihrer Einführung als Anglizismen mit deutscher Großschreibung in mein Vokabular eingruppiert (z. B. die englischen ›Lovers of Musick‹, die ›Middling Sort‹ und den – damals in England äußerst variablen – ›Musick Room‹). Dies betrifft insbesondere Begriffe, die unmittelbar mit den historischen Musikhörern und Musikhörerinnen sowie den damaligen Bedingungen der musikalischen Aufführungen zusammenhängen und somit durchgehend von hoher Relevanz für die Untersuchung sind.¹ Bei schwer-

¹ Dass – nicht zuletzt aus bereits beim Titel anfangenden Vermittlungsgründen – gerade die zentrale ›Vorstellungskraft‹ hier eine Ausnahme darstellt, möge entschuldigt werden. Weitere

punktabhängigen Analysen bestimmter Begriffsverwendungen und -entwicklungen allgemeiner Termini in ihrer musikspezifischen Anwendung (z.B. ›time‹, ›voice‹ und ›air/ayre‹), führe ich diese in einfachen Anführungszeichen und englischer Kleinschreibung. Wo ich punktuell, etwa zum besseren Nachvollzug der Quellenzitate, auf die englische Übersetzung hinweisen möchte, sind die englischen Begriffe in Klammern hinter die deutschen gesetzt. Diese Abstufung begründet sich somit einerseits durch meine Einschätzung unterschiedlicher Grade der Abweichung vom deutschen Begriffsverständnis, andererseits durch die jeweilige Bedeutung der mit diesen Begriffen versehenen Phänomene und Menschen für mein Thema des historischen Musikhörens. Zudem habe ich eine etwas unkonventionelle Art der Kurznachweise eingeführt, die den Fußnotenapparat einerseits lesefreundlich schmal, andererseits wesentliche personelle, historische und inhaltliche Bezüge präsent halten soll, bestehend aus Nachnamen, Jahreszahl und Kurztitel.

Eine soziokulturelle Geschichte des Musikhörens muss neben der Musik natürlich vor allem die Musikhörer und die Musikhörerinnen fokussieren. Ich unterscheide im Folgenden daher auch sprachlich – sachlich, nicht ideologisch – zwischen den jeweils meiner Einschätzung nach gemeinten Geschlechtern. So selbstverständlich dies zunächst erscheinen mag, so sehr haben mir die dabei verschiedentlich aufgetretenen Bestimmungsschwierigkeiten gezeigt, dass Grundlagenforschung zur Differenzierung und Bestimmung der jeweils am musikbezogenen Handeln beteiligten Männer und Frauen nicht als abgeschlossen gelten kann.² Ich habe mich dagegen entschieden, die entsprechenden Forschungslücken sprachlich zu vertuschen. Wo ich also im Einzelfall insbesondere in Bezug auf Personengruppen keinerlei weibliche Vertreter ausmachen konnte und mich entsprechend auf die maskuline Form beschränkt habe, ist dies ausdrücklich nicht als Marginalisierung weiblichen historischen Handelns, sondern eher als enthusiastische Aufforderung gemeint, mich auf Quellen weiblicher Partizipation aufmerksam zu machen. Korrekturen dieser Art heiße ich besonders herzlich willkommen.

Diese Aufforderung führt mich direkt dazu, all denjenigen zu danken, die mich bereits in meinem Forschungsprozess während der Erarbeitung dieses

Termini der damaligen Wahrnehmungsvorstellungen werden konsequenterweise ebenfalls mit deutschen Begriffsäquivalenten beschrieben.

2 Z.B.: Wieviele ›peers‹ waren zu einem bestimmten Zeitpunkt wegen fehlender männlicher Nachfolge weiblich? Gab es irgendwo doch englische Frauen, die in ihrer Freizeit Schriften über Musik verfassten und komponierten oder blieb dies – wie es momentan aussieht – alleiniges Gebiet der Gentlemen Virtuosi der Zeit? Warum ist es so schwer, in England – im Gegensatz zum Kontinent – dieser Zeit Komponistinnen auszumachen? Schafften es auch Frauen in ein reguläres Society-Treffen ohne Konzert, zusätzlich zu den wenigen belegten Fällen zur Royal Society? Wer hat damals dieses oder jenes Buch ins Englische übersetzt?

Buchs vor einigen – sicher nicht allen – Irrtümern bewahrt, in Diskussionen herausgefordert und angeregt sowie auf viele weitere Arten unterstützt haben. Dazu gehören an erster Stelle meine Kollegen und Kolleginnen an der Universität Hamburg, insbesondere Oliver Huck, Ivana Rentsch, Friedrich Geiger, Katharina Hottmann, Boris Voigt, Florence Eller-Schäfert, Andreas Janke und Janine Droese. Der Austausch mit vielen weiteren Kollegen und Kolleginnen war mir unverzichtbar, wobei ich vor allem Melanie Unseld, Reinhard Strohm, Stephen Rose, Rebecca Herissone, Daniela Fugellie, Matthew Gardner, Helen Barlow, David Rowland, Martin Eybl, Frank Hentschel und Friederike Wißmann für den für mich sehr wichtigen fachlichen Austausch in unterschiedlichen Stadien der Arbeit sowie Donald Burrows, Helen Coffey, John Greencombe und Anthony Hicks für die während meiner Arbeit sukzessive erschienenen und sie zunehmend erleichternden *Collected Documents* zu Georg Friedrich Händel danken möchte. Zudem bin ich allen Archivaren und Archivarinnen der British Library und der zahlreichen weiteren englischen Archive, in denen ich arbeiten durfte – aufgrund der zu langen Liste hier nicht namentlich genannt – zutiefst dankbar, deren Entgegenkommen und Unterstützung die komplexe Quellenarbeit möglich gemacht haben. Die Archivarbeit dort wurde durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes (DAAD), die letzten drei Jahre des Projekts und die Publikation von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert, denen ich sehr verpflichtet bin. Für die konstruktiv-kritische Gegenlektüre einiger Teile des Manuskripts danke ich Gesa Finke, Christine Fornoff-Petrowski und Antonia Schnaidt; Laura Schmalfuß für ihre Arbeiten zur Langzeitarchivierung der zuvor nicht publizierten Selbstzeugnissexzerpte zum Musikhören in der Listening Experience Database (LED). Besonderer Dank gilt Sascha Wegner für das gründliche Lektorat des gesamten Manuskriptes und seine Recherchen in Bezug auf den Ersatz von Abbildungen zu Quellen, die ich in der British Library eingesehen habe, aufgrund der Nachwirkungen des Cyberangriffs vom Oktober 2023 dort aber nicht als hochauflöste Bilddateien erhalten konnte. Nicht zuletzt danke ich Marie-Carolin Vondracek von V&R unipress für die geduldige Begleitung der Drucklegung sowie Jürgen Heidrich und Ulrich Konrad für die Aufnahme in die Reihe ›Abhandlungen zur Musikgeschichte‹.

Vielen weiteren Kollegen und Kolleginnen sowie Freunden und Freundinnen fühle ich mich in Dankbarkeit verbunden – eine namentliche Aufzählung gebe ich an dieser Stelle auf. Einen Menschen möchte ich aber noch hervorheben, ohne den die Herausforderungen der Habilitation potenziert gewesen wären und dessen bedingungslose Rückendeckung und Begeisterung für meine Themen- und Berufswahl mir unbeschreiblich wertvoll sind: meinen Mann Lukas Lamoller, dem ich dieses Buch widme.

I. Einleitung

Musik aller Art in Theaterhäusern, Wirts- und Kaffeehäusern, Ballsälen, Lustgärten und diversen weiteren Räumlichkeiten – die Musikkultur Englands und insbesondere Londons zwischen der Restauration 1660 und der Mitte des 18. Jahrhunderts war im europäischen Vergleich außergewöhnlich vielfältig. Innerhalb von weniger als einhundert Jahren entwickelten sich diverse neue, gegen Eintrittsgeld öffentlich zugängliche Unterhaltungsangebote mit Musik. Insgesamt löste sich das Kulturleben sukzessive vom Hof als kulturellem Zentrum.³ Es bildete sich auch für Musik eine neue ›Öffentlichkeit‹ (›public‹)⁴ jenseits der quantitativ und durch soziale Zugangsbeschränkungen wesentlich limitierter Aufführungen am Hof heraus. Diese ›Öffentlichkeit‹ zeichnete sich im Habermas'schen Sinne insbesondere durch die zunehmende mediale Sichtbarkeit einer steigenden Zahl von Personen aus, die für die Meinungsaushandlungen zu den unterschiedlichen Musikangeboten relevant wurden.⁵ Gleichzeitig

3 Vgl. Brewer 1997, *The Pleasures of the Imagination*, S. 3–21; Blanning 2006, *Das alte Europa 1660–1789*, S. 124; Bucholz 1993, *The Augustan Court*.

4 Im historischen Begriffsgebrauch wurde ›public‹ recht fluide für die Teile der Gesellschaft verwendet, denen eine über ihren unmittelbaren Umkreis hinausgehende soziale Sichtbarkeit zugesprochen wurde. Noch 1755 definierte Samuel Johnson ›public‹ in seinem *Dictionary of the English Language* auch als »2. Open; notorious; generally known«. Johnson [1755] 2023, *Johnson's Dictionary Online*. S. a. Brewer 1995, »This, That and the Other«, S. 8; ders. 2020, »Sites and Sounds«, S. 16–17 und 26–27. Damit erhielt ›public‹ eine Qualität, die innerhalb der finanziell privilegierten Schichten sich selbst konstituierte, bestätigte und aufrechterhielt. Die so verstandene Öffentlichkeit war somit ein peripher offenes, aber selbstdreferenzielles Konstrukt, das keineswegs als gesamtgesellschaftlich aufgefasst werden kann.

5 Nach Jürgen Habermas ist die neue englische Öffentlichkeit in der 2. Hälfte des 17. Jhs. vor allem aus den sogenannten ›moralischen Wochenschriften‹ (Zeitschriften) ablesbar. Habermas [1962] 1990, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, S. 122–133 (Kapitel »Modellfall der englischen Entwicklung«). Bei den Personengruppen, die aus dieser Perspektive die Öffentlichkeit ausmachten, ergaben sich Überschneidungen zwischen den Meinungsträgern und Meinungsträgerinnen zu Hofe und über diese hinausgehende, gesellschaftlich einflussreiche Gruppen. Von einer ›bürgerlichen Öffentlichkeit‹, wie Habermas sie dann für das 19. Jh. definierte, ist in der vorliegenden Studie (auch mit Habermas) also noch nicht zu sprechen. Vgl. auch Blanning 2006, *Das alte Europa 1660–1789*, S. 14–16; Brewer 1989, *The Sinews of*

brachten die öffentlichen Angebote ihrerseits ganz neue Rahmenbedingungen des Musikhörens mit sich. Der Zeitraum zwischen Restauration und der Mitte des 18. Jahrhunderts erweist sich für das Musikhören derjenigen musikalisch nicht-professionellen Personen,⁶ die manche bis alle dieser neuen Angebote nutzten, als eine Transformationszeit, in der sich unterschiedliche Publikumsgruppen neu konstituierten.⁷ Die vorliegende Monographie arbeitet erstmals ein übergreifendes, kulturhistorisch spezifisches Panorama des Musikhörens der musikalisch nicht-professionellen Musikhörer und Musikhörerinnen im öffentlichen Kulturleben Englands dieser Zeit heraus.

Mit dem Auf- und Ausbau des neuen öffentlichen Kultur- und Musiklebens seit dem Ende der Republik 1660 entwickelten sich neue Arten, über Musik zu sprechen. Die Art der Thematisierung von Musik im gelehrtenschrifttum – verstanden als von universitär Gebildeten verfasste Publikationen – wurde musikwissenschaftlich wiederholt als Anfang einer Musikästhetik im ›modernen‹ Sinne eingeordnet.⁸ Allerdings spiegelt das gelehrtenschrifttum nur eine Facette dessen wider, was kulturhistorisch betrachtet das Musikverständnis der Zeit ausmachte. Denn es wurde auch durch eigenes Musizieren sowie durch die neuen Medien der sogenannten Wissenspopularisierung (von Zeitschriften bis hin zu Pamphleten) geprägt, deren Einfluss sich nicht zuletzt aus Briefen und Tagebüchern ablesen lässt.⁹ 1723 sprach der Schriftsteller Jonathan Swift, in einem Brief an seinen Kollegen John Gay, der im öffentlichen Kulturleben erklingenden Musik – und ihrer Wahrnehmung – besonders prägnant einen neuen Stellenwert im alltäglichen ›Stadtgespräch‹ zu:

As for the reigning Amusement of the town, tis entirely Musick. real fiddles, Bass Viols and Haut boys not poetical Harps, Lyres, and reeds. Theres no body allow'd to say I Sing but an Eunuch or an Italian Woman. Every body is grown now as great a judge of Musick as they were in your time of Poetry. and folks that could not distinguish one tune from another now daily dispute about the different Styles of Hendel, Bononcini, and Attilio.

^{Power; Klinger 2018, »Aufstieg der Semiöffentlichkeit«. Für eine aktuelle Diskussion von Habermas' Begriff der bürgerlichen Öffentlichkeit, seiner interdisziplinären Rezeption und seiner Übertragbarkeit auf eine musikalische Öffentlichkeit s. Eybl 2022, *Sammler*innen*, S. 38–55.}

⁶ ›Musikalisch professionell‹ wird hier und im Folgenden nicht historisch, sondern im pragmatischen Sinne für solche Musiker und Musikerinnen verwendet, die ihren Lebensunterhalt (oder zumindest einen signifikanten Teil davon) mit ihren musikalischen Tätigkeiten bestritten, um diese in erster Linie von den ›Lovers of Musick‹, die gemäß den historischen Bildungsgepflogenheiten große Teile der Publikumsgruppen stellten, abzugrenzen.

⁷ Zur Differenzierung der Publikumsgruppen vgl. Kapitel II.3 und V.2.1.

⁸ Vgl. Gerhard 2002, *London und der Klassizismus in der Musik*; Boomgaarden 1987, *Musical Thought in Britain and Germany*; Palézieux 1981, *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik*. Zur Einordnung dieser (und weiterer) Quellen für die vorliegende Studie vgl. Kapitel II.2.

⁹ S. Kapitel II.4.

People have now forgot Homer, and Virgil & Cæsar, or at least they have lost their ranks, for in London and Westminster in all polite conversation's, Senesino is daily voted to be the greatest man that ever liv'd.¹⁰

Mit diesen unverkennbar aus einem Konkurrenzverhältnis zwischen poetischer und musikalischer Profession herrührenden Bemerkungen (schließlich ging es um »the reigning Amusement of the town«) weist Swift nicht nur auf die Präsenz von Musik innerhalb des Londoner Kulturlebens hin – hier vorwiegend der italienischen Oper. Er benennt auch Symptome einer Wandlung gesellschaftlicher Konversation über Musik: Erstens stellt Swift pointiert dar, dass die Konversation über ›real‹ erklingende Musikinstrumente die in der Poesie und anderen Künsten vorherrschende symbolhafte Bedeutungsebene musikalischer Instrumente verdrängt habe – es gehe im Gespräch nun häufiger um konkrete Klangerlebnisse als um abstrakte, allegorische Verweise.¹¹ Zweitens deutet er auf ein weiteres Phänomen hin, das ihm neu vorkam: dass nämlich das Singen nicht mehr ›jedem freistehe‹, sondern nur den speziell dafür Ausgebildeten vorbehalten sei – in seinem Beispiel einer italienischen Opernsängerin und einem Kastraten (eunuch). Die entsprechende Expertise werde zudem übermäßig gehuldigt, wenn etwa dem Kastraten Francesco Bernardi (genannt Senesino) historische Größe zugesprochen werde. Hier tritt die akzentuierte Präsenz unmittelbar erlebter Musik noch deutlicher dadurch hervor, dass die Huldigung des Sängers im Sinne eines Paragone für Swift keinen zeitgenössischen Vergleich kennt. Stattdessen werden antike Autoren des tradierten Bildungskanons (Homer, Vergil und Gaius Julius Cäsar) den Komponisten der damaligen Operngesellschaft, der Royal Academy of Music (Georg Friedrich Händel, Giovanni Bononcini und Attilio Ariosti) gegenübergestellt.¹² Dabei hebt Swift es drittens als charakteristisch hervor, dass Personen des Publikums sich häufiger als Kritiker hervortäten (statt selbst zu singen oder zu musizieren?).¹³ Als solche

10 Brief Swift an Gay, 3.2.1723, in: Woolley (Hrsg.) 2001, *Correspondence*, Bd. 2, S. 446–447.

Zitate folgen inkl. etwaiger Hervorhebungen (Kursivierungen, Unterstreichungen u.a.) grundsätzlich der zitierten Quelle, soweit nicht anders angegeben. In »[]« gehaltene Zusätze und Änderungen stammen hingegen grundsätzlich von mir, soweit nicht anders angegeben.

11 Zum Wandel von vorwiegend mystisch-metaphorischen zu zunehmend realitätsorientierten musikbezogenen Verweisen in der englischen Literatur und Poesie im 17. Jh. vgl. grundlegend Hollander 1961, *The Untuning of the Sky*. Zum rhetorischen Einsatz des Abstrakt-Klanglichen der Musik, gegründet v. a. auf der raum- und körperdurchdringenden Bewegung und der zeitlichen Vergänglichkeit (jeglichen) musikalischen Kllangs, in der englischen Frühen Neuzeit (bis ca. zur Mitte des 17. Jh.) vgl. zusammenführend Austern 2020, *Both from the Ears and Mind*.

12 Die Royal Academy of Music, deren Opernaufführungen im King's Theatre am Haymarket stattfanden, kann gleichwohl als Konkurrenzgesellschaft zu den beiden Theaterhäusern (dem Lincoln's Inn Fields Theatre und dem Little Theatre am Haymarket), für die Gay abwechselnd schrieb, gesehen werden.

13 Zur männlich konnotierten Auffassung von ›criticks‹ vgl. Kapitel II.3 und V.1–2.

brüsteten sich offenbar auch einige, die in einer ›früheren Zeit‹ (›in your time‹) noch nicht einmal zwei unterschiedliche Melodien hätten auseinanderhalten (singern?) können.¹⁴

Die hier angesprochenen Punkte lassen sich in einer Vielzahl englischer Quellen dieser Zeit beobachten. Aus ihnen lässt sich ableiten, dass vor allem drei in diesem kurzen Briefauszug bereits angeschnittene Bereiche die sich verändernde Praktik des Musikhörens in England elementar beeinflusst haben: (1) musikalisch professionelle Aufführungen, (2) rezeptive Reflexionen von Sinnlichkeit bis hin zur Symbolkraft klingender Musik und (3) die Pflege nicht-professioneller Musikausübung. Basierend auf ihren Wechselwirkungen fallen erhebliche Unterschiede auf abhängig davon, ob das Musikhören vorwiegend vom eigenen, körperlich aktiven Musizieren oder von einem körperlich distanzierten Standpunkt ausgehend beschrieben wurde. Beides wurde zudem durch bildungs-, musik- und allgemein künstebezogene Medien beeinflusst und schlug sich vielfach in Selbstzeugnissen (z. B. in Briefen und Tagebüchern) nieder. Die damit verbundenen unterschiedlichen Arten, über Musikhören zu sprechen und zu schreiben, erfasse ich in der vorliegenden Studie abhängig vom gesellschaftlichen Wandel und seinen Auswirkungen auf Bildungsstrukturen und -inhalten sowie Angebote des Musikkonsums. Entsprechend betrachte ich die Praktik des Musikhörens in ihrem Zusammenspiel mit zahlreichen parallel zum Musikhören stattfindenden und weitreichend mit dem Musikhören verzahnten diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken,¹⁵ die in Verbindung mit spezifischen öffentlichen Musikaufführungen standen. Dazu gehören sowohl unterschiedliche bildungsbezogene Praktiken, nicht zuletzt eigenes Musizieren (insbesondere Singen auch öffentlich aufgeführten Repertoires), als auch gesellige Praktiken wie Konversieren, Essen und Trinken. In diesem Kontext lässt sich die Praktik des Musikhörens als ›multisensorisch‹ auffassen: Das Musikhören wurde immer auch durch weitere Wahrnehmungsreize ausgehend von und jenseits des spezifischen künstlerischen Aktes mitbestimmt.

Insgesamt entwickelte sich in der Zeit zwischen Restauration und Mitte des 18. Jahrhunderts in England ein kulturelles Musikhörverständnis, das den Musikhörern und Musikhörerinnen ohne musikalisch professionelle Ausbildung zunehmend einen von der konkreten Erzeugung von Musik gänzlich getrennten Platz zuwies. Die entsprechende Transformation der Praktik des Musikhörens wurde dabei entscheidend durch eine (ihrerseits wandlungsfähige) Konstante geprägt: Die Denkfigur der Vorstellungskraft erwies sich auf vielen Ebenen (und in sehr unterschiedlichen Ausprägungen) als wegweisend, um Prozesse der sinnlichen, rationalen und assoziativen Künstewahrnehmung darzustellen. Die

14 Vgl. Kapitel IV.2.

15 Zum methodischen Ansatz der historischen Praxeologie vgl. Kapitel II.1.

Vorstellungskraft wurde von den Verfassern und Verfasserinnen diverser Medien als zentrale Fähigkeit aufgefasst, die Sinnesreize aller Wahrnehmungsgänge und ihre affektiven Wirkungen zusammenführen und gleichzeitig mit bereits in der Vergangenheit gesammelten Sinnesreizen und Wirkungen vergleichen konnte. Durch diese Vergleichstätigkeiten ermöglichte sie den Musikhörern und Musikhörerinnen umso mehr, Freude zu empfinden. Dabei konnte sie (zunächst) sowohl durch physische als auch durch geistige Prozesse geformt und geschult werden. Die Vorstellungskraft war entsprechend sowohl mit Auffassungen von somatisch partizipierender als auch somatisch distanzierter Musikwahrnehmung vereinbar:¹⁶ Sie stand an der Schnittstelle zwischen der Sinnesreizaufnahme der ›äußeren‹ Sinnesorgane und der sinnstiftenden ›inneren‹ Verarbeitung der Sinneseindrücke.

Die breite diskursive Wirkung der Denkfigur der Vorstellungskraft lässt sich auf die damals als ›naturphilosophisch‹ aufgefassten Wahrnehmungsvorstellungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückführen, die der Sinneswahrnehmung grundlegenden epistemologischen Wert zuschrieben und zu den Anfängen des englischen Empirismus gehören. Eine neue Vorliebe, tradiertes Wissen empirisch zu überprüfen und auf Basis der eigenen Erfahrung zu konkretisieren, verbreitete sich schnell über akademische Kontexte hinaus und wurde bereits vor John Lockes vielrezipierten *Essay Concerning Human Understanding* (1689) zu einer Prämissen der vornehmen Bildung. Durch das neue Medienformat der Zeitschriften wurden solche Sinneswahrnehmungsvorstellungen auf einer breiten kulturellen Ebene bekannt; durch analogiebasierte Argumentationsmuster wurden sie auf sämtliche Bildungsbereiche angewendet, auch auf die Künste. In Bezug auf das Musikhören konnten sie vor allem dazu anregen, den Prozess der eigenen Musikwahrnehmung bewusst physisch-sinnlich anhand eigenen Musizierens nachzuvollziehen.¹⁷ Durch personelle Überschneidungen zwischen Musikhörenden und Medienverantwortlichen sowie ihre Kommunikationsmechanismen war die Denkfigur der Vorstellungskraft besonders anschlussfähig dafür, dass interessierte, aber musikalisch nicht-professionelle Personen musikbezogene Diskurse sowohl rezipieren als auch ihrerseits prägen konnten.

Gleichzeitig zur zunehmend öffentlich sichtbaren sozialen Mobilität, die mit der Öffnung des musikalischen Angebots und allgemeiner Wissensangebote für eine deutlich höhere Personenzahl als zuvor einherging, lassen sich jedoch vor allem ab dem 18. Jahrhundert gegenläufige Tendenzen des sprachlichen Umgangs mit öffentlich dargebotener Musik beobachten: Das eigene Musizieren als Vergleichsfolie für das Musikhören im öffentlichen Kulturleben trat insbeson-

16 Kapitel III.

17 Kapitel III.1–III.3.

dere diskursiv stark zurück. Neue Arten der Konversation über das Musikhören wurden zudem von einer erhöhten Ausstrahlungskraft der Darstellungsweisen professioneller Musiker und Musikerinnen und Vertretern und Vertreterinnen der ›Schwesterkünste‹ begleitet, die publizistisch hervortraten. Das 1712 von Joseph Addison in seinen Essays »On the Pleasures of the Imagination« umfassend auf die Künstewahrnehmung angepasste Konzept von ›Vorstellungskraft‹ markierte einen Wendepunkt auch des Musikhörens: von einem vorwiegend vom eigenen physisch erfahrbaren Musizieren ausgehenden zu einem vorwiegend physisch distanzierten, beobachtenden Musikhören. In manchen moralphilosophischen Schriften wurde die Vorstellungskraft folgend gar synonym zum Verstand und entsprechend als fundamental geistige Qualität aufgefasst. Dabei erscheint es als eine englische Spezifik, dass fluide wahrnehmungsbezogene Begriffe wie ›Schönheit‹, ›Harmonie‹, ›Größe‹ und ›Geschmack‹ als Teile einer größeren Auffassung von ›Vorstellungskraft‹ verwendet wurden.¹⁸ Der konkreter auf das Klangerlebnis mit und durch den eigenen Körper bezogene sprachliche Umgang mit Musik, der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend die metaphorische Reflexion ›der Musik‹ im abstrakten Sinne ergänzt hatte, wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die nun wiederum zunehmend von der eigenen körperlichen Partizipation distanzierte Konversation über die sinnliche Wahrnehmung von Musik transformierend re-integriert. Gleichzeitig berücksichtigte die Konversation über gehörte Musik auch deren Besonderheiten gegenüber anderen Künsten konkreter als zuvor.¹⁹

Insgesamt legt die vorliegende Studie dar, inwieweit sich das Panorama der Praktik des Musikhörens im öffentlichen Kulturleben anhand unterschiedlicher Auffassungen von somatisch partizipierender beziehungsweise somatisch distanzierter Musikwahrnehmung entfalten lässt. Die Denkfigur der Vorstellungskraft erweist sich dabei als zentral für sinnliche, rationale und assoziative Künstewahrnehmung. Durch die Erörterung der Frage, in welchem Verhältnis unterschiedliche Varianten der Praktik des Musikhörens zu den unterschiedlichen Aufführungen und Mediendiskursen standen – und sich mit ihnen diversifizierten –, wird nicht zuletzt deutlich, dass auch die von nicht-professioneller Musikausübung geprägte Wahrnehmung und Reflexion von Musik einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf musikästhetische Ideen und Entwicklungen hatte. Eine übergreifende Sicht auf entsprechende Wechselwirkungen in ihrer Konsequenz für die kulturelle Praktik des Musikhörens soll vor allem diejenigen Perspektiven auf das Musikhören im England dieser Zeit ergänzen, die den Besuch musicalischer Vergnügungen wie der Oper als vorwiegend sozial motiviert,

18 Kapitel III.3–III.5.

19 Kapitel V.1–V.2.

nicht aber zum (letztlich anachronistisch verstandenen) Zweck ›ernsthaften‹ Musikhörens auffassen. Eine prozess- statt ergebnisfokussierte Perspektive, die bei der Untersuchung von kulturellen Praktiken im Vordergrund steht, kann dabei idealtypischen Verengungen entgegenwirken und ein kulturell breites Panorama des Musikhörens entfalten.

Kritik an allzu idealtypisch zugesetzten Sichtweisen auf historische Musikhörer und Musikhörerinnen ist indes nicht neu: Nicht zuletzt William Weber hat verschiedentlich und zurecht darauf hingewiesen, dass Selbstverständlichkeiten historischer Gesellschaft keineswegs ein ›ernsthaftes‹ Musikhören ausschließen. Ein als ›ernsthaft‹ zu betrachtendes Musikhören müsse vielmehr jeweils zunächst vor dem Hintergrund der historischen Rahmenbedingungen definiert werden – eine Forderung, der er selbst für die Zeit *nach* 1750 nachkam.²⁰ Zudem wird aus (wissens)soziologischer Perspektive mittlerweile auch anderen als ›ernsthaften‹ Formen des Musikhörens wissenschaftliche Relevanz zugesprochen.²¹ Nicht zuletzt lohnt es sich genauer zu erörtern, inwieweit nicht unmittelbar musikbezogene, gesellschaftliche Gepflogenheiten der Etikette und der Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit das Musikhören mit formten, das dort auf unterschiedliche Arten und Weisen immer *auch* stattfand. Die vorliegende Studie leistet einen Beitrag zu diesen für das Musikhören im sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts langsam etablierenden öffentlichen Kulturleben Englands noch offenen Fragen.

20 Vgl. Weber 1997, »Did People Listen?«; ders. 1996, *The Rise of Musical Classics*; ders. 2004, »Musical Culture«.

21 Vgl. u.a. Frith 2017, »More than Meets the Ear«; Göbel und Prinz (Hrsg.) 2015, *Die Sinnlichkeit des Sozialen*; Missfelder 2012, »Period Ear«; Schulze 2012, »Situationsänderung durch Klang«.

II. Englisches Musikhörwissen im Wandel: methodische und historische Grundlagen

Die wissenschaftlichen Zugänge zu historischem Musikhören sind mittlerweile zahlreich.²² Gleichzeitig bringen sie für jeden geographischen und historischen Rahmen ihre eigenen quellspezifischen und damit auch methodischen Herausforderungen mit sich. Gemeinsam dürfte allen entsprechenden Ansätzen sein, dass sie neben der gehörten Musik in erster Linie von den jeweiligen Musikhörern und Musikhörerinnen ausgehen. In der Zeit zwischen der Restauration 1660 und der Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen sich in England weitreichende soziokulturelle Entwicklungen, die auch die Musikhörer und Musikhörerinnen betrafen. Im Folgenden nähere ich mich dem damaligen Musikhören auf der Basis dieser Entwicklungen. Schließlich wirkten sie sich zentral darauf aus, wer im sich allmählich auf- und ausbauenden öffentlichen Kulturleben wie und welche Auswahl der dort aufgeführten Musik hören konnte. Sie trugen dazu bei, dass und wie sich Regelmäßigkeiten des Musikhörens im öffentlichen Kulturleben herausbildeten.

Ich gehe in der vorliegenden Monographie von einem praxeologisch erweiterten Kulturbegriff aus, der ›Kultur‹ als umfassendes Sinn-, Handlungs- und Bedeutungssystem begreift, dessen Strukturen sich in diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken abbilden und gleichzeitig durch diese geformt und verändert werden.²³ Eine so verstandene Kultur entwickelt sich maßgeblich durch die Wechselwirkungen zwischen den Praktiken des Abbildens und (Neu)Formens.²⁴ Als Teil der englischen Kultur in dieser Zeit hingen die Entwicklungen

22 Vgl. von Johnson 1995, *Listening in Paris*, bis Thorau und Ziemer (Hrsg.) 2019, *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*. Für einen Überblick s. a. Knoth 2024, »Diverse Music Listening Modes«. Ältere Abhandlungen wie insb. die von Heinrich Besseler werden hier wegen ihrer grundlegend anderen Herangehensweise ausgeklammert, vgl. Gratzer 1997, »Motive einer Geschichte des Musikhörens«, S. 12.

23 Zur Unterscheidung von ›diskursiven‹ und ›nicht-diskursiven Praktiken‹, die auch meine Auffassung von ›Diskursen‹ als ›diskursive Praktiken‹ umfasst, vgl. Kapitel II.1.1.

24 Vgl. Reckwitz 2008, *Unscharfe Grenzen*, S. 15–45; s. a. Reckwitz 2003, »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, und Hess 2012, »Kulturen der Wissenschaft«. Zu entsprechenden Ansätzen der Historischen Praxeologie s. Elias (Hrsg.) 2014, *Praxeologie*; Haasis

des Musikhörens vor allem mit dynamischen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken zusammen, die sich rund um musikbezogene Erziehung und Konversation, sozial bestimmte Zugänge zu Musik(erziehung) sowie unterschiedliche Repertoires,²⁵ Formate und Orte musicalischer Aufführungen ausbildeten. Diese Praktiken stelle ich in diesem Kapitel zunächst zusammenfassend in Bezug auf meinen methodischen Zugriff dar. Im Anschluss an wissenschaftsgeschichtliche, sozialgeschichtliche, kulturgeschichtliche und mediengeschichtliche Ansätze arbeite ich grundlegende Differenzierungen heraus, auf deren Basis ich in den folgenden Kapiteln III bis V unterschiedliche Quellen in Bezug auf das damalige Musikhören auswerte, die von im damaligen Verständnis naturphilosophischen Schriften über Zeitschriften und Pamphlete bis hin zu Tagebüchern und Briefen reichen.

Dabei zeichne ich zwei übergeordnete historische Entwicklungsphasen nach: In einer ersten Entwicklungsphase, die grob die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts umfasst, deuten diverse Quellen auf eine Praktik des Musikhörens im öffentlichen Kulturleben hin, die in erheblichem Maße von eigener Musikpflege und insofern somatisch partizipativ geprägt erscheint. In einer zweiten Entwicklungsphase, die in etwa die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts umfasst, häufen sich hingegen solche Quellen, die die Praktik des Musikhörens als stärker von einer somatisch distanzierten Perspektive bestimmt darstellen. Mit dieser Verschiebung korrelierte nicht zuletzt die soziale Ausweitung an Zugangsmöglichkeiten öffentlich aufgeföhrter Musik – durch die Entwicklung eines zunehmend kommerziellen Kulturlebens mit diversifiziertem und quantitativ wachsendem Musikangebot, ferner durch strukturelle Veränderungen der Gesellschaft (soziale Mobilität) sowie durch den Prozess der sogenannten Wissenspopularisie-

und Rieske (Hrsg.) 2015, *Historische Praxelogie*. Dabei handelt es sich um einen ›erweiterten‹ Kulturbegriff, unter dem nach David Hess »umfassende Bedeutungssysteme« verstanden werden, »die Diskurse und Praktiken strukturieren und von diesen strukturiert werden. Obwohl in diesem relativ weiten Verständnis von Kultur die Normen und Werte enthalten sein können, unterscheidet es sich in zwei wichtigen Hinsichten vom [...] engeren Kulturbegriff. Erstens: Das Verständnis von Kultur als eines Ensembles miteinander vernetzter Sinn- und Bedeutungssysteme ist der Vorstellung von Kultur als einer Reihe von Werten und Normen übergeordnet. Zweitens: Die Idee, dass bestimmte Normen und Werte von einer Gruppe geteilt werden und deren Zusammenleben regeln, ist keine Selbstverständlichkeit mehr. Werte und Normen werden vielmehr als ungleichmäßig verteilt und oft hoch umstritten angesehen.« Hess 2012, »Kulturen der Wissenschaft«, S. 177. Zur an täglichen Praktiken orientierten Alltagsgeschichte innerhalb musikwissenschaftlicher Frühneuzeitforschung vgl. etwa Schwindt (Hrsg.) 2001, *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*.

25 Der Plural der musikalischen ›Repertoires‹ soll darauf hinweisen, dass beispielsweise englischen Ballads, Theatersongs und Arien, die alle im öffentlichen Kulturleben zur Aufführung kamen, je nach gattungspoetischer Verortung sowohl sozial als auch künstlerisch (kompositorisch und interpretatorisch) unterschiedliche Eigenschaften zugeschrieben wurden.

rung.²⁶ Auch Entwicklungen der Rahmenbedingungen des Musikhörens, die beispielsweise von der Gestaltung der jeweiligen Hörräume²⁷ ausgingen, wirkten sich signifikant auf die Praktik des Musikhörens aus.

1. Musikhören: das Ohr im Fokus des Zusammenspiels der Sinne

Musik wahrzunehmen bedeutet selten, dass man *ausschließlich* die erklingende Musik hört: ›Musikhören‹ wird gerade während des Aufführungsverlaufs meist auch von ›Musiksehen‹ begleitet – dem sehenden Wahrnehmen beispielsweise der Musiker und Musikerinnen, ihrer Instrumente und anderer Personen und Objekte am jeweiligen Aufführungsort. Damit aber kaum genug: Weitere Wahrnehmungen ergänzen das Musikhören: das Sich-im-Raum-Fühlen, das Riechen der näheren Umgebung, gegebenenfalls zusätzlich ein Schmecken (z. B. von Speisen und Getränken). Aus praxeologischer Perspektive sind solche Wahrnehmungen, die über das rein Auditive hinausgehen, in ihren Auswirkungen auf das Musikhören zu spezifizieren; kulturell betrachtet sind sie potentiell als Teil des Musikhörens selbst aufzufassen.²⁸ Musikhören lässt sich folglich als multisensorische Praktik begreifen, bei der zwar die auditive Wahrnehmung im Vordergrund steht, aber gleichsam in ihren Wechselwirkungen zu weiteren Sinneswahrnehmungen begriffen wird. Diese und weitere Vorannahmen dieser Studie, die die praxeologische Perspektive mit sich bringt, erläutere ich im Folgenden.

1.1 Diskursive und nicht-diskursive Praktiken rund um die Praktik des Musikhörens

Was wäre überhaupt unter einer *Praktik* des Musikhörens zu verstehen? Praktiken lassen sich allgemein definieren als »einzelne Handlungen als Teil über-subjektiver, kollektiver Handlungsmuster und Alltagsroutinen, in deren praktischen Vollzügen kollektive Wissens-, und Deutungsschemata fortlaufend aufgerufen, bestätigt, irritiert und verändert werden.«²⁹ Die historische Praktik des

26 Zur Kommerzialisierung des Musikangebots vgl. u. a. Harbor 2013, *The Birth of the Music Business*, und Birmingham und Brewer (Hrsg.) 1995, *The Consumption of Culture 1600–1800*. Zum Verständnis von ›Wissenspopularisierung‹ in der vorliegenden Studie vgl. unten, Kapitel II.2.3.

27 Zum hier verwendeten Begriff des Hörraums vgl. Kapitel II.5.

28 Vgl. u. a. Füssel 2015, »Die Praxis der Theorie«, S. 23.

29 Freist 2015, »Historische Praxeologie«, S. 62.

Musikhörens lässt sich entsprechend als Summe von in einzelnen historischen Zeugnissen variationsreich nachvollziehbare Handlungen des Musikhörens auffassen, die sich durch routinierte und übersubjektive Teilespekte genauso auszeichnen wie durch ihre Integration in übergeordnete Handlungsmuster und -vorgänge, in diesem Fall beispielsweise solche des öffentlichen Kulturlebens. Zu einem Teil »übersubjektiver Handlungsmuster« werden Praktiken dadurch, dass das »einzeln« nicht synonym zu »vereinzelt« oder »individuell« steht, sondern vielmehr hervorhebt, dass kaum eine Praktik ihrerseits isoliert vorkommt. Eine Praktik wird vielmehr als »einzelner« Bestandteil von etwas »Größtem« aufgefasst, denn meist finden kulturell routinierte Überschneidungen und Verkettenungen mannigfaltiger Praktiken gleichzeitig und (miteinander verbunden) sukzessive statt.³⁰ Praktiken stellen keine einzigartigen Handlungen dar, sondern zeichnen sich durch kollektive Merkmale aus, die körperlich, materiell und geistig geprägt sein können. Sie sind Teil von wiederkehrendem, menschlich-körperlichem Umgang mit der Lebenswelt. Die dabei entstehenden, routinierten Handlungsverkettungen werden teilweise auch als »Praxisformation« zusammengefasst.³¹ Die für die Praktik des Musikhörens relevanten Praxisformationen sind im »Kleinen« das öffentliche Kulturleben, im »Großen« die Musikkultur, wie sie etwa durch musikalische Erziehung auch jenseits des Öffentlichen geprägt wurde.

Musikhören als multisensorische Praktik fokussiert den auditiven Aspekt des Wahrnehmens. In dieser Hinsicht erläutert Andreas Reckwitz: »Wahrnehmen ist selbst etwas, was getan wird, es ist eine *Aktivität*. Im Wahrnehmen werden zugleich einzelne Sinnesorgane auf eine bestimmte Art und Weise eingesetzt und in diesem Einsatz spezifisch strukturiert. Schließlich werden in den Wahrnehmungen spezifische kulturelle Schemata der Wahrnehmung angewandt.«³² Die multisensorische Praktik des Musikhörens lässt sich dabei als Teil der Praxisformation des öffentlichen Kulturlebens auffassen, solange sich gewisse Routinen dieser »*Aktivität*« des Musikhörens in Bereichen des öffentlichen Kulturlebens wiederfinden. Eine entsprechende Auffassung spiegelt sich auch in Christopher Smalls umfassender Begriffsprägung des »musicking« wider, mit dem er sich der Bedeutung, Musik aufzuführen und zu hören näherte: »*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing,*

30 S. a. Haasis und Rieske 2015, »Historische Praxeologie«, S. 14.

31 Zum Begriff der Praxisformation und ihrem Zusammenhang mit Praktiken vgl. u. a. Hillebrandt 2015, »Vergangene Praktiken«, S. 39: »Praktiken sind [...] elementare Ereignisse der Sozialität, die sich zu erwartbaren und regelmäßigen Praxisformationen verketten können, ohne dass diese Verkettung aus einem theoretischen Regelsystem ableitbar wäre. Praktiken gelten der Praxistheorie somit als Ereignisse, die operativ aufeinander bezogen sind und in ihrer regelmäßigen Verkettung als Praxisformationen gefasst werden.«

32 Reckwitz 2015, »Sinne und Praktiken«, S. 447.

by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.«³³

Verstanden in ihren Wechselwirkungen zu gleichzeitig stattfindenden und nahe verwandten Praktiken im öffentlichen Kulturleben ist die Praktik des Musikhörens vielseitig geprägt. Sie kann gleichermaßen von (Regelmäßigkeiten und Besonderheiten) der öffentlichen Aufführungssituation selbst wie von anderen Aufführungs- und Musiziersituationen – wie Singen und Instrumentalspiel im eigenen Haus, der Kirche oder im Salon – mitgeformt sein, solange es signifikante Überschneidungen beispielsweise im gehörten Repertoire oder anderen zentralen Aspekten der Aufführung im öffentlichen Kulturleben gibt. Diese Prägungen können in ihrer situativen Ausführung entsprechend varianterreich hervortreten.³⁴ Die »kollektiven Wissens- und Deutungsschemata«, die während der Ausführung einer Praktik »fortlaufend aufgerufen, bestätigt, irritiert und verändert werden«,³⁵ sind einerseits von Regelmäßigkeiten und Besonderheiten der jeweiligen Situation, andererseits von Regelmäßigkeiten ähnlicher Situationen mitgeformt, in der die Praktik routinemäßig zur Anwendung kommt. Hinzu kommen zahlreiche weitere geistige und körperliche Prägungen, die mit einem Bezug zum Musikhören erlernt worden sind: »Sinnliches und sinnvolles Wahrnehmen seitens historischer Subjekte gründet meist auf der verkörperten, aber auch erlernten sozialen, geschlechtsspezifischen und politischen Erfahrung einer steten Verknüpfung sensorischer Wahrnehmungen.«³⁶ Musikhören in England um 1700 war als soziokulturelle Praktik und Teil der Praxisformation des öffentlichen Kulturlebens auch in eine Vielzahl bildungs- und unterhaltungsbezogener Praktiken eingeflochten. Sie und soll entsprechend mit ihnen zusammenhängend verstanden werden.

Die oben genannten ›Prägungen‹ sind Teil der in der Praktik aufgerufenen Wissens- und Deutungsschemata. Das Wissen, das diesen Schemata zugrundeliegt, wird in der praxeologischen Fachliteratur mit unterschiedlichen Terminen belegt: Am häufigsten werden ›Wissensrepertoire‹ und ›Wissensordnung‹ als Basis von Praktiken genannt. Nachfolgend fasse ich die Gesamtheit des in der einzelnen und in weiteren Praktik(en) einer Praxisformation angewandten Wissens als ›Wissensrepertoire‹ auf, das Strukturen des kulturell ›Machbaren‹ abbildet.³⁷ Die Ausführung und die dabei stetig stattfindende Aktualisierung der Praktik des Musikhörens sowie der mit ihr nahe verwandten Praktiken wirken

33 Small 1998, *Musicking*, S. 9 (Untertitel der Monographie ist »The Meanings of Performing and Listening«); s. a. Hennion 2001, »Music Lovers. Taste as Performance«; ders. 2014, »Playing, Performing, Listening«.

34 Vgl. Neu und Pohlig, »Praktiken der Heuchelei«, S. 580.

35 Freist 2015, »Historische Praxeologie«, S. 62 (s.o.).

36 Hacke, Krampl und Missfelder 2015, »Can You Hear the Light?«, S. 387.

37 Vgl. u.a. Hörning 2001, *Experten des Alltags*, S. 11.