Norbert
Elias
Mozart

Suhrkamp

SV

1991 erschien erstmals das Buch des großen Soziologen Norbert Elias über Wolfgang Amadeus Mozart. Damals schrieb die Frankfurter Allgemeine Zeitung: » ... ein überaus lesbares Buch, in dem Elias mit erzählerischer Anschaulichkeit Antworten gibt auf die Frage, wie ›das Genie Mozart‹ zustande kommen konnte. Er erhellt die inneren Antriebe und die äußeren Einflüsse: die Beziehung zum Vater, das nie gestillte Liebesbedürfnis, das Ringen um Anerkennung und die Konflikte eines bürgerlichen Künstlers in einer höfischen Gesellschaft, der sich dem Verhaltenskanon und den Schaffenszwängen eines angestellten Hofmusikers nicht unterwerfen will. Vor allem anhand der Jahre um 1781 zeigt Elias die sozialen Konflikte eines Genies in einer Gesellschaft, die den Geniebegriff noch nicht kannte.«

Norbert Elias (1897-1990) verbrachte seine Kindheit in Breslau und studierte nach dem Ersten Weltkrieg Medizin und Philosophie. 1933 floh er aus Deutschland über Paris nach England. Er wurde Dozent für Soziologie an der Universität von Leicester und nahm ab 1965 verschiedene Gastprofessuren wahr. 1977 erhielt er den Theodor W. Adorno-Preis der Stadt Frankfurt am Main. Ab 1984 lebte er in Amsterdam, wo er am 1. August 1990 starb.

Norbert Elias
Mozart

Zur Soziologie eines Genies

Herausgegeben
von Michael Schröter

Suhrkamp

Die deutsche Erstausgabe ist 1991
im Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main erschienen
und wurde von der Fritz-Thyssen-Stiftung
zur editorischen Erschließung zentraler,
unveröffentlichter Werke von
Norbert Elias gefördert.

Erste Auflage dieser Ausgabe 2025
© 2005, Suhrkamp Verlag AG, Berlin
Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.
Umschlaggestaltung nach Entwürfen
von hißmann, heilmann, hamburg
Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-24427-2

Suhrkamp Verlag AG
Torstraße 44, 10119 Berlin
info@suhrkamp.de
www.suhrkamp.de

Inhalt

Soziologische Betrachtungen über Mozart	7
Er gab sich auf und ließ sich fallen	9
Bürgerliche Musiker in der höfischen Gesellschaft ...	17
Mozarts Schritt zum »freien Künstler«	38
Handwerkerkunst und Künstlerkunst	54
Der Künstler im Menschen	63
Über den Werdegang eines Genies	80
Mozarts Jugendzeit – Zwischen zwei sozialen Welten	103
Mozarts Revolte: Von Salzburg nach Wien	129
Vollendung der Emanzipation: Mozarts Heirat	154
Plan: Mozarts Lebensdrama in Stichworten	161
Zwei Notizen	169
<i>Editorische Nachbemerkung der Ausgabe von 1991</i>	170
<i>Bibliographie</i>	174
<i>Editorischer Bericht</i>	175
<i>Personen- und Sachregister</i>	176

Soziologische Betrachtungen
über Mozart

Er gab sich auf und ließ sich fallen

1. Wolfgang Amadeus Mozart starb 1791, im Alter von 35 Jahren, und wurde am 6. Dezember in einem Armengrab beigesetzt. Was immer die akute Krankheit war, die zu seinem frühen Sterben beitrug, Mozart war in der Zeit vor seinem Tode oft der Verzweiflung nah. Er fühlte sich langsam als ein vom Leben geschlagener Mann. Die Schulden häuften sich. Die Familie wechselte immer wieder das Quartier. Der Erfolg in Wien, an dem ihm vielleicht mehr lag als an irgendeinem anderen, blieb aus. Die Wiener gute Gesellschaft wandte sich von ihm ab. Der schnelle Verlauf seiner tödlichen Krankheit hing wohl nicht zuletzt damit zusammen, daß sein Leben für ihn an Wert verloren hatte. Er starb offenbar mit dem Gefühl des Scheiterns seiner sozialen Existenz, also – metaphorisch gesprochen – an der Sinnentleerung seines Lebens, dem totalen Verlust des Glaubens an die Möglichkeit, Erfüllung für das zu finden, was er sich in der Tiefe seines Herzens am meisten wünschte. Zwei Quellen seines Willens zum Weiterleben, aus denen sich das Bewußtsein seines eigenen Wertes und Sinnes speiste, waren dicht am Versiegen: die Liebe einer Frau, der er vertrauen konnte, für ihn selbst und die Liebe des Wiener Publikums für seine Musik. Beide hatte er eine Zeitlang genossen; beide rangierten mit am höchsten in der Hierarchie seiner Wünsche. Es spricht viel dafür, daß er in den letzten Jahren seines Lebens mehr und mehr fühlte, beide seien ihm verloren. Das ist seine und unsere, der Menschheit, Tragödie.

Heutzutage, wo der bloße Name Mozarts für viele zum Symbol der beglückendsten musikalischen Schöpfungen geworden ist, die unsere Welt kennt, erscheint es leicht als unbegreiflich, daß der Mensch, der eine so magische Schöpferkraft besaß, möglicherweise deswegen allzu früh starb und, wer weiß, was für ungegeborene Musikstücke mit sich ins Grab nahm, weil die Versagung der Gunst und Liebe anderer Men-

schen seine Zweifel am Wert und Sinn seines Lebens vertieft hatte. Das gilt vor allem dann, wenn man sich allein für sein Werk und wenig für die Person, die es geschaffen hat, interessiert. Aber beim Nachdenken über solche Zusammenhänge darf man sich nicht dazu verleiten lassen, die Sinnerfüllung oder den Sinnverlust eines anderen Menschen daran zu messen, was man selbst als ein sinnvolles oder sinnloses Leben beurteilen würde. Man muß sich fragen, was der andere als Erfüllung oder Entleerung seiner Existenz empfand.

Mozart selbst war sich seiner ungewöhnlichen Gabe wohl bewußt, und er hatte soviel davon weitergegeben, wie er konnte. Er hatte einen großen Teil seines Lebens unermüdlich gearbeitet. Es wäre gewagt zu behaupten, daß er den zeitüberdauernden Wert der Produkte seiner musikalischen Kunst nicht sah. Aber er war kein Mensch, den die Vorahnung der Resonanz, die sein Werk bei zukünftigen Generationen finden würde, für die Resonanzlosigkeit zu trösten vermochte, die er in den letzten Jahren seines Lebens besonders in seiner Wahlheimat, in Wien, zu spüren bekam. Am Nachruhm lag ihm verhältnismäßig wenig; am gegenwärtigen alles. Um ihn hatte er im vollen Bewußtsein seines Eigenwertes gekämpft. Er brauchte, wie es so oft geschieht, die aktuelle Bestätigung seines Wertes durch andere, insbesondere durch seinen engen Bekannten- und Freundeskreis. Auch von den meisten Menschen seines früheren Kreises wurde er schließlich verlassen. Das war nicht allein ihr Fehler – so eindeutig liegt die Geschichte nicht. Aber ohne Zweifel wurde er einsamer. Vielleicht gab er sich am Ende einfach auf und ließ sich fallen.

»Mozarts spät, dann aber rapid einsetzender Verfall«, schreibt einer seiner Biographen,¹ »nach langen, von Krankheit und Unpäßlichkeit selten unterbrochenen Perioden intensiver Arbeit; der kurze, gleichsam atemlose Sterbensakt, der jähe Tod nach nur zweistündigem Koma, all dies bedürfte einer besseren Erklärung, als sie uns die Schulmedizin nachträglich liefert.«

1 Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt am Main 1977, S. 365.

Es ist außerdem gut bezeugt, daß Mozart von wachsenden Zweifeln an der Zuneigung und sogar an der Treue seiner Constanze, die er doch liebte, geplagt war. Der zweite Mann seiner Frau berichtete später, sie habe immer mehr Achtung für sein Talent als für seine Person gehabt.² Die Größe seiner Begabung aber scheint ihr weniger aufgrund ihres Verständnisses für seine Musik als aufgrund ihres Verständnisses für den Erfolg seiner Musik zugänglich gewesen zu sein. Als dieser verebte, als das Wiener höfische Publikum, seine früheren Schützer und Patrone, ihn, der in seiner Arbeit schwer zu Kompromissen bereit war, zugunsten seichterer Musiker fallen ließ, kam wohl auch Constanzes Hochschätzung seines Talents wie seiner Person ins Wanken. Die zunehmende Verarmung der Familie, die ja mit der abnehmenden Resonanz für Mozarts Musik am Ende seines Lebens zusammenhing, mag das ihre dazu beigetragen haben, daß sich die nie besonders tiefe Zuneigung von Mozarts Frau für ihren Mann weiter abkühlte. So stehen die zwei Aspekte der Sinnentleerung, der Verlust der Zuneigung seines Publikums und das Schwächerwerden der Zuneigung seiner Frau, nicht unverbunden nebeneinander. Es handelt sich um zwei unlösbar interdependente Schichten des Sinnverlustes, den er in seinen letzten Jahren erlebte.

2. Andererseits war Mozart ein Mann, der ein unersättliches Bedürfnis nach Liebe, in physischer wie in emotionaler Beziehung, hatte. Es gehört zu den Geheimnissen seines Lebens, daß er wahrscheinlich schon von klein auf an dem Gefühl litt, niemand liebe ihn. Viel in seiner Musik ist wohl ein ständiges Werben um Zuneigung: das Werben eines Menschen, der seit seiner Kindheit nie ganz sicher war, ob er die Liebe der anderen, an der ihm lag, überhaupt verdiente, der vielleicht in mancher Hinsicht sich selbst nicht besonders liebte. Das Wort »Tragödie« mag eine Platttheit und allzu groß

2 Zitiert bei Hildesheimer, S. 254.

sein; dennoch kann man mit einigem Recht sagen, es war die tragische Seite an Mozarts Existenz, daß er, der sich so sehr bemüht hatte, die Liebe von Menschen zu gewinnen, jung, wie er am Ende seines Lebens war, fühlte, niemand liebe ihn mehr, er sich selbst auch nicht. Das ist gewiß eine Art der Sinnentleerung, an der jemand sterben kann. Mozart war, so scheint es, am Ende einsam und verzweifelt, wußte eigentlich, daß er bald sterben würde, und in seinem Falle muß das auch bedeutet haben, daß er es wünschte, daß er zum guten Teil das *Requiem* als sein eigenes Todeslied schrieb.

Wie zuverlässig die Bilder sind, die wir von Mozart, besonders von dem jungen Mozart haben, ist eine offene Frage. Aber es zählt zu den Zügen, die ihn um so liebenswerter oder, wenn man will, um so menschlicher machen, daß er keines jener heroischen Gesichter besaß, die, wie die bekannteren von Goethe oder Beethoven, ihre Träger als ungewöhnliche Menschen, als Genies auswiesen, sobald sie ins Zimmer traten oder sich auf der Straße zeigten. Mozart hatte ganz und gar kein heroisches Gesicht. Die hervorstechende, fleischige Nase, die sich vorn dem leicht aufsteigenden Kinn entgegenzuneigen scheint, verliert etwas von ihrer Massigkeit, wenn das Gesicht voller wird. Die sehr wachen, lebendigen, zugleich verschmitzten und träumerischen Augen blicken über sie hinweg – bei dem jugendlichen Mann von 24 Jahren (auf dem Familienbild von Johann Nepomuk della Croce³) noch etwas verlegen (*sheepish* ist das unübersetzbare englische Wort dafür), selbstsicher, aber immer noch verschmitzt und verträumt auf späteren Porträts. Die Bilder zeigen ein wenig von der Seite Mozarts, die bei der durch den Geschmack des konzertliebenden Publikums bestimmten Auslese seiner Werke gern unter den Tisch fällt und die doch erwähnt zu werden verdient, wenn man sich den Menschen Mozart vergegenwärtigen will. Das ist der Spaßmacher in ihm, der Clown, der über Tische und Stühle springt, der Purzelbäume

3 Siehe etwa die Wiedergabe bei Hildesheimer, *Mozart*, a. a. O., nach S. 208.

schlägt und mit Worten spielt und natürlich auch mit Tönen. Man versteht Mozart nicht ganz, wenn man vergißt, daß es tiefversteckte Winkel und Nischen seiner Person gibt, die sich am besten durch das spätere »Lache, Bajazzo« oder durch die Erinnerung an den ungeliebten und betrogenen Petruschka kennzeichnen lassen.

Seine Frau erzählte nach seinem Tod, daß sie »Mitleiden« hatte mit dem »betrogenen« Mozart.⁴ Es ist sehr unwahrscheinlich, daß sie ihn nicht »betrog« (wenn das Wort überhaupt angemessen ist) und daß er es nicht wußte – ebenso unwahrscheinlich wie sein totaler Verzicht auf den gelegentlichen Verkehr mit anderen Frauen. Aber das bezieht sich auf die späteren Jahre, als die Lichter langsam ausgingen in seinem Leben, als das Gefühl, ein Ungeliebter, ein Versager zu sein, d. h. die immer vorhandene depressive Neigung, unter dem Druck beruflicher Mißerfolge und der Familienmisere stärker an die Oberfläche drang. Damals brach die Diskrepanz auf, die an Mozart so sehr ins Auge fällt: die Diskrepanz zwischen seiner objektiv oder, genauer, aus der Er-Perspektive eminent sinnvollen sozialen Existenz und der für sein eigenes Empfinden, also aus der Ich-Perspektive, zunehmend sinnlosen Existenz, die er führte.

Zunächst einmal ging es eine ganze Reihe von Jahren bergauf. Die harte Zucht, die ihm sein Vater auferlegt hatte, machte sich bezahlt. Sie verwandelte sich in Selbstzucht, in die Fähigkeit, all die verworrenen Träume, die in dem jungen Menschen brodelten, bei der Arbeit von ihren persönlichen Schlacken zu reinigen und sie ohne Verlust an Spontaneität oder Einfallsreichtum in öffentliche Musik umzuformen. Allerdings hatte Mozart für den großen Gewinn, den er durch diese Fähigkeit zur Objektivierung seiner persönlichen Phantasien erlangte, einen sehr hohen Preis zu zahlen.

Um einen Menschen zu verstehen, muß man wissen, was die beherrschenden Wünsche sind, nach deren Erfüllung er

4 Hildesheimer, S. 254.

sich sehnt. Ob sein Leben für ihn selbst sinnvoll verläuft oder nicht, hängt davon ab, ob und wie weit er sie zu verwirklichen vermag. Aber diese Wünsche sind nicht vor aller Erfahrung in ihm angelegt. Sie bilden sich von früher Kindheit an im Zusammenleben mit anderen Menschen heraus und fixieren sich in ihrer lebensbestimmenden Form allmählich im Fortgang der Jahre, manchmal auch plötzlich im Zusammenhang mit einer besonders einschneidenden Erfahrung. Zweifellos sind sich Menschen der dominanten Wünsche, die ihre Selbststeuerung lenken, oft nicht als solcher bewußt. Auch hängt es nie allein von ihnen ab, ob und wie weit diese Wünsche Erfüllung finden können, da sie ja immer auf andere, auf das soziale Geflecht mit anderen zielen. Fast alle Menschen haben feste Wunschrichtungen, die sich im Bereich der Erfüllbarkeit halten; fast alle haben einige tief liegende Wünsche, die schlechthin unerfüllbar sind, jedenfalls beim gegebenen Stand des Wissens.

Bei Mozart sind auch die letzteren noch bis zu einem gewissen Grade spürbar; sie sind nicht wenig mitverantwortlich für seinen tragischen Lebenslauf. Wir haben stereotype *termini technici* zur Kennzeichnung der Aspekte seines Charakters, auf die sich diese Aussage bezieht. So könnte man von einer manisch-depressiven Persönlichkeitsstruktur mit paranoiden Zügen sprechen, deren depressive Tendenzen durch das gezügelte, realitätszugewandte Vermögen des musikalischen Tagträumens und den auf ihm beruhenden Erfolg eine Zeitlang bewältigt wurden, dann aber als selbstzerstörerische, besonders als gegen Liebes- und sozialen Erfolg kämpfende Strebungen den Sieg davontrugen. Die besondere Verfassung freilich, in der man solchen Tendenzen bei Mozart begegnet, verlangt vielleicht eine etwas andere Sprache.

Es hat in der Tat den Anschein, daß Mozart, so stolz er auf sich und seine Gaben war, sich selbst im Grunde seines Herzens nicht liebte; gut denkbar, daß er sich auch nicht besonders liebenswert fand. Von Gestalt war er unansehnlich. Sein Gesicht war auf den ersten Blick nicht sehr einnehmend;

womöglich wünschte er sich ein anderes Gesicht, wenn er in den Spiegel schaute. Der Teufelskreis einer solchen Situation liegt darin, daß Gesicht und Körperhaltung eines Menschen zum Teil deswegen seinen Wünschen nicht entsprechen und sein Mißbehagen erregen, weil in ihnen etwas von seinen Schuldgefühlen, von der geheimen Mißachtung seiner eigenen Person zum Ausdruck kommt. Was immer jedoch die Gründe waren, zumindest in den späteren Jahren, als die äußeren Umstände sich verschlechterten, trat bei Mozart offenbar das Empfinden des Ungeliebtseins schärfer hervor, verbunden mit einem entsprechend starken, unerfüllten Bedürfnis, geliebt zu werden, und zwar auf mehreren Ebenen – von seiner Frau, von anderen Frauen, von anderen Menschen überhaupt, d. h. als Mann wie als Musiker. Seine immense Fähigkeit, in Tongestalten zu träumen, stand im Dienste dieses geheimen Verbens um Liebe und Zuneigung.

Aber gewiß war das Träumen in Tongestalten zugleich auch Selbstzweck. Die Fülle, der Reichtum seiner musikalischen Vorstellungskraft verscheuchte, so scheint es, zeitweilig die Trauer über den Liebesmangel oder den Liebesverlust. Sie verdrängte vielleicht den nie aufgehörenden Verdacht, daß die Liebe seiner Frau sich anderen Männern zugewandt habe, und das nagende Gefühl, der Liebe anderer nicht ganz wert zu sein – ein Gefühl, das dann seinerseits manches dazu beitrug, daß sich die Liebe und Zuneigung anderer von ihm abkehrte, daß sein großer Erfolg kurzlebig war und sich relativ schnell in Rauch verflüchtigte.

Die Tragödie des Bajazzo ist nur ein Bild. Aber es verdeutlicht ein Stück weit den Zusammenhang zwischen dem Spaßmacher Mozart und dem sehr großen Künstler, zwischen dem ewigen Kind und dem schöpferischen Mann, zwischen dem Tralala des Papageno und dem tiefen Ernst in der Todessehnsucht Paminas. Daß ein Mensch ein großer Künstler ist, schließt nicht aus, daß er etwas von einem Clown an sich hat; daß er eigentlich ein Gewinner war und sicher ein Gewinn für die Menschheit, schließt nicht aus, daß er sich selbst

im Grunde für einen Verlierer hielt und sich so dazu verdammt, wirklich ein Verlierer zu werden. Die Tragik Mozarts, die zum Teil von dieser Art ist, wird für spätere Hörer allzu rasch durch den Zauber seiner Musik verdeckt. Diese Verdeckung verflacht das Mitgefühl. Man hat wohl nicht ganz recht, wenn man im Nacherleben den Menschen und den Künstler völlig trennt. Vielleicht ist es doch schwierig, Mozarts Kunst zu lieben, ohne ein wenig auch den Menschen zu lieben, der sie schuf.

Bürgerliche Musiker in der höfischen Gesellschaft

3. Mozarts menschliche Gestalt tritt in der Erinnerung erst dann lebendiger zutage, wenn man seine Wünsche im Kontext seiner Zeit sieht. Sein Leben ist ein Modellfall für eine Situation, deren Eigentümlichkeit uns heute oft entgeht, weil wir gewohnt sind, mit statischen Begriffen zu arbeiten. War Mozart, so fragt man dann, in der Musik ein Vertreter des Rokoko oder schon einer des bürgerlichen 19. Jahrhunderts? War sein Werk die letzte Manifestation der vorromantischen »objektiven« Musik, oder zeigt es bereits Spuren des aufkommenden »Subjektivismus«?

Die Schwierigkeit ist, daß sich mit solchen Kategorien wenig anfangen läßt. Sie sind akademische Abstraktionen, die dem Prozeßcharakter der beobachtbaren sozialen Gegebenheiten, auf die sie sich beziehen, nicht gerecht werden. Ihnen zugrunde liegt die Vorstellung, daß die säuberliche Einteilung in Epochen, wie sie bei der Aufbereitung historischer Materialien in Geschichtsbüchern üblich ist, dem tatsächlichen Gang der Gesellschaftsentwicklung am besten entspreche. Jeder durch die Größe seiner Leistung bekannte Mensch wird dann gern, als Höhepunkt, der einen oder anderen Epoche zugewiesen. Bei genauerer Betrachtung findet man aber nicht selten, daß große Leistungen sich gerade in Zeiten häufen, die man beim Gebrauch solcher statischen Epochenbegriffe allenfalls als Übergangszeiten bezeichnen kann. Sie erwachsen, mit anderen Worten, immer wieder aus der Dynamik des Konflikts zwischen den Kanons absteigender älterer und denen aufsteigender neuerer Schichten.

Für Mozart trifft das sicherlich zu. Man kann die Richtung seiner Wünsche und die Gründe, aus denen er sich – ganz entgegen dem Urteil der Nachwelt – am Ende seines Lebens als Versager und Verlierer fühlte, nicht recht verstehen, solange man nicht diesen Kanonkonflikt vor Augen hat. Denn

der Konflikt spielte sich nicht etwa nur im weiten sozialen Feld zwischen den Kanons höfisch-aristokratischer und denen bürgerlicher Schichten ab; so einfach liegen die Dinge nicht. Er spielte sich vor allem auch in vielen einzelnen Menschen, darunter in Mozart selbst ab, als ein Kanonkonflikt, der ihre ganze soziale Existenz durchzog.

Das Leben Mozarts illustriert sehr eindringlich die Situation bürgerlicher Gruppen, die als abhängige Außenseiter zu einer vom höfischen Adel beherrschten Wirtschaft gehörten, und zwar in einer Zeit, wo der Machtvorsprung der höfischen Establishments noch recht groß war, aber nicht mehr groß genug, um Äußerungen des Protests, zumindest auf dem politisch weniger gefährlichen kulturellen Gebiet, völlig zu unterbinden. Mozart focht als bürgerlicher Außenseiter in höfischen Diensten mit erstaunlichem Mut einen Befreiungskampf gegen seine aristokratischen Dienstherrn und Auftraggeber aus. Er tat es auf eigene Faust, um seiner persönlichen Würde und seiner musikalischen Arbeit willen. Und er verlor den Kampf – man könnte mit der Anmaßung der Späterlebenden hinzufügen: wie vorausszusehen. Aber diese Anmaßung verstellt hier, wie in anderen Fällen, den Blick für die Struktur dessen, was man heute nun einmal die »Geschichte« nennt. Zugleich blockiert sie das Verständnis für den Sinn, den der Ablauf der Ereignisse einer früheren Zeit für deren menschliche Repräsentanten selbst besaß.

Über die Struktur des Kanonkonflikts zwischen höfisch-aristokratischen und bürgerlichen Gruppen habe ich in anderem Zusammenhang bereits einiges gesagt.¹ Ich habe versucht herauszuarbeiten, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Begriffe wie »Zivilität« oder »Zivilisation« auf der einen und »Kultur« auf der anderen Seite in Deutschland als Symbole für verschiedene Kanons des Verhaltens und Empfindens dienten. Im Gebrauch dieser Worte, so ließ sich nachweisen, spiegelte sich die chronische Spannung zwischen höfisch-ari-

1 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1976, 1. Kap. (1997).

stokratischen Establishments und bürgerlichen Außenseitergruppen. Damit traten zugleich bestimmte Aspekte der zähen (bis zur Entstehung der mittelalterlichen Städte im europäischen Raum zurückreichenden) Schichtenkämpfe zwischen Bürgertum und Adel ins Blickfeld. Wie die Struktur europäischer Gesellschaften, so wandelte sich auch der soziale Charakter beider Gruppen in spezifischer Weise während der sieben oder acht Jahrhunderte ihres Ringens miteinander, das schließlich im 20. Jahrhundert mit dem Aufstieg der zwei ökonomischen Klassen und der Entfunktionalisierung des Adels als sozialer Schicht sein Ende fand. Kanonverschiedenheiten und Kanonkonflikte, aber auch Angleichungen und Verschmelzungen der Kanons bürgerlicher und adliger Gruppen, lassen sich über die ganze Zeit des adlig-bürgerlichen Schichtenkampfes hin beobachten. Er war der Mutterboden, aus dem der adlige Absolutismus erwuchs,² ähnlich wie der bürgerliche und der proletarische Absolutismus unserer Tage aus den Kämpfen zwischen diesen beiden ökonomischen Schichten hervorging.

Aber es fehlt bisher nicht nur eine Gesamtuntersuchung von Verlauf und Struktur des langen Schichtenkonflikts zwischen Adel und Bürgertum in europäischen (oder anderen) Gesellschaften, es fehlen auch Untersuchungen vieler Einzelaspekte der sozialen Spannungen, mit denen man es hier zu tun hat. Einen davon zeigt das Leben Mozarts in geradezu paradigmatischer Form – das Schicksal eines bürgerlichen Menschen im Hofdienst gegen Ende der Periode, in der fast überall in Europa der Geschmack des höfischen Adels entsprechend seiner Kommandogewalt für Kunstschaffende jeder sozialen Herkunft maßgeblich war. Das galt besonders in Musik und Architektur.

4. Auf den Gebieten der Literatur und der Philosophie war es in Deutschland während der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

2 Siehe Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1969 (Frankfurt am Main 2002).