ORDEN POUR LE MÉRITE

FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

ACHTUNDZWANZIGSTER BAND
1998

BLEICHER VERLAG · GERLINGEN

VORTRAG VON
LUDWIG FINSCHER

LUDWIG FINSCHER

DIE ENTSTEHUNG DER WIENER KLASSIK

Herr Bundespräsident, meine Damen und Herren!

Klassik und klassisch waren einmal Begriffe von höchster Würde und höchstem Anspruch. Sie meinten – zuerst in den Künsten – Vollkommenheit, Mustergültigkeit, eine über alle anderen herausgehobene Epoche. Im römischen Steuersystem war classicus ein Steuerzahler, der zur höchsten Steuerklasse, der classis prima, gehörte; daraus wurde bei dem Grammatiker Aulus Gellius im zweiten Jahrhundert der scriptor classicus, der erstklassige Schriftsteller. Bei »klassisch« gebildeten Autoren vor allem in der Renaissance wurde das zu einem feststehenden Begriff, auch unter den Musikschriftstellern und gebildeten Komponisten; Heinrich Schütz spricht in der Vorrede seiner Geistlichen Chormusik 1648 von »classicos autores«. Freilich stand hinter solchen auszeichnenden Benennungen kein Konzept des Klassischen oder einer Klassik über die bloße Rangbestimmung hinaus.

Zum Epochenbegriff wurde Klassik durch die Ausrufung des »Siècle de Louis le Grand« von Charles Perrault, vorgetragen im Januar 1687 in der Académie française; aus ihr entwickelten sich Idee und Ideologie der französischen literarischen Klassik, das heißt vor allem der Œuvres von Corneille und Racine, in einer charakteristischen Verbindung von politischem und literarischem Herrschafts-

anspruch. Von da führt der Weg in erstaunlich gerader und kurzer Linie zur Erfindung der deutschen literarischen Klassik. Goethe hatte in seiner Polemik gegen Daniel Jenisch (Literarischer Sansculottismus, zuerst in Schillers Horen, 5, 1795) vor den Bedingungen einer deutschen Klassik geradezu gewarnt: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten«, denn »einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern«, aber eben dies ist der deutschen Nation unmöglich, da »ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt«. Andere zogen den umgekehrten Schluß, indem sie in literarischen (und bald auch musikalischen) Klassikern die Identifikations-Figuren sahen, in denen die politisch gespaltene Nation wenigstens ihre kulturelle Einheit verwirklichen konnte – die kulturelle Einheit, der dann die politische folgen sollte. Explizit ist das in der »Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen« des liberalen Historikers Georg Gottfried Gervinus (1835–1842). In seiner 1834 datierten Einleitung zum ersten Band werden Goethe und Schiller unter Berufung auf die Antike – also genau wie bei der Ausrufung der französischen Klassik eineinhalb Jahrhunderte zuvor – als die Vollender der deutschen Dichtung gefeiert: Sie »führten zu einem Kunstideal zurück, das seit den Griechen niemand mehr als geahnt hatte«. Dieser Höhepunkt war aber zugleich das Ende und der Ausgangspunkt für die politische Aktion; in der Schlußbetrachtung zum fünften Band heißt es 1842: »Der Wettkampf der Kunst ist vollendet; jetzt sollten wir uns das andere Ziel stecken.« Nur dreißig Jahre später hatte sich die Funktion dieses Klassik-Modells wiederum umgekehrt; in den Worten Nietzsches: »Wir haben ja unsere Kultur, ... denn wir haben ja unsere ›Klassiker‹, das Fundament ist nicht nur da, nein, auch der Bau steht schon auf ihm gegründet – wir selbst sind dieser Bau. Dabei greift der Philister an die eigene Stirn.« Und schon vor der philiströsen Aushöhlung des Begriffs hatten Inflation und Beliebigkeit seines Gebrauchs begonnen, die heute unüberblickbar und allgegenwärtig geworden ist – was ist nicht alles »klassisch«, von Sportarten bis zum Toilettenpapier. In

Nestroys »Einen Jux will er sich machen« (1842) gibt es ein Gespräch zwischen dem Herrn Zangler und dem Hausknecht Melchior:
Zangler: Was hat er denn immer mit dem dummen Wort klassisch?
Melchior: Ah, das Wort is nit dumm, es wird nur oft dumm angewend't.
Zangler: Ja, das hör' ich, das muß er ablegen, ich begreif nicht, wie man in zwei Minuten 50mal dasselbe Wort repetieren kann.
Melchior: Ja, das is klassisch.

Wer aber, um noch einmal den Goethe von 1795 zu zitieren, »mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für eine unerläßliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke klassischer Autor, klassisches Werk höchst selten gebrauchen«. Und wer dieser gerade heute, im Zeitalter der allgemeinen Wort-Inflation und der speziellen »Klassik«-Inflation beherzigenswerten Maxime folgen möchte, wird gut daran tun, auch in der Musikgeschichte mit dem Klassikbegriff sorgsam umzugehen, ihn zuallererst auf den Bereich zu begrenzen, für den er geprägt wurde, also die Wiener Klassik, und von deren Klassizität sich eine möglichst präzise Vorstellung zu machen.
Die Entwicklung eines musikhistoriographischen Klassikbegriffs vollzog sich bemerkenswerterweise zeitlich parallel zu derjenigen der Literaturtheorie und Literaturgeschichtsschreibung, aber offenbar völlig unabhängig von ihr. Vermutlich lag das daran, daß die Konzentration auf wenige große Namen ihre eigene Evidenz hatte und daß die Diskussion stärker, wenn auch nicht ausschließlich sachbezogen war und daß die politischen Implikationen fehlten – sie kamen erst hinein, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wiener Klassik zur deutschen Klassik und zum musikalischen Gegenstück der Weimarer Klassik überhöht wurde; ein Prozeß, der in der Bemerkung Arnold Schönbergs kulminierte, er habe eine Erfindung gemacht (gemeint ist die Zwölftontechnik), durch welche »die Vorherrschaft der deutschen Musik« für weitere hundert Jahre gesichert sei. Und die Orientierung am Dioskurentopos bei der Nennung der »klassischen« Namen Haydn und

Mozart brauchte nicht auf Goethe und Schiller, sondern konnte ebenso auf Händel und Bach rekurrieren und wurde außerdem in Frage gestellt durch die triadische Konstruktion Haydn-Mozart-Beethoven.

Im Mittelpunkt stand aber zunächst Mozart allein und die sogleich nach dem Tode des Komponisten 1791 einsetzende Mozart-Verklärung, die den allzu früh Gestorbenen zum »Meister über alle Meister« (Nachruf in der Prager Oberpostamts-Zeitung vom 17. Dezember 1791) erhob und seine Werke wegen ihrer Unerschöpflichkeit zu opera classica machte. Gleichrangig erscheinen Haydn und Mozart zuerst in der Musikgeschichte von Raphael Georg Kiesewetter (1834), in der auch der Begriff Wiener Schule geprägt wird, während der Begriff klassisch noch ausgespart ist: Kiesewetter konstruiert eine »Epoche Haydn und Mozart« (1780–1800), auf die die Epoche »Beethoven und Rossini« (1800–1832) folgt – ein historiographisches Modell, das, wie wir gleich sehen werden, sehr viel für sich hat. Fast gleichzeitig erscheinen die Trias Haydn-Mozart-Beethoven und ihre »sogenannte classische Periode« in einem hegelianischen Dreischritt bei dem Leipziger Ästhetikprofessor und Musikschriftsteller Johann Gottlieb Wendt, der sich Amadeus nannte: bei Haydn herrscht die Form über den Stoff; Mozart, der »Mittelpunkt der classischen Periode«, verwirklicht die »völlige Durchdringung der Form und des Stoffes; bei Beethoven gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form«. Vor allem von dieser Position aus hat sich die Vorstellung der Wiener Klassik nicht nur in der Musikgeschichtsschreibung, sondern vor allem in der breiteren öffentlichen Rezeption entwickelt. Dabei wurde sie – jetzt in immer deutlicherer Analogie zur Weimarer Klassik – als deutsche Klassik verstanden. Emphatisch als Wiener Klassik erschien sie, nun mit massiven politischen Implikationen, nach dem Ende des habsburgischen Vielvölkerstaates im Handbuch der Musikgeschichte des Wiener Ordinarius Guido Adler (1924, ^{2}1930): »Die Wiener klassische Schule ist von allen Kulturnationen in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt. ... der Ewigkeitswert der klassischen Formen und Mit-

tel bleibt bestehen. Der ästhetische, ethische, psychische Gehalt ist in den vollendeten Werken von Dauergeltung. Ihr rein Menschliches ist unvergänglich.«

Solche Formulierungen klingen schön, unbestimmt feierlich und auf den ersten Blick konsensfähig, aber sie lassen uns allein mit der Frage, was denn so einzigartig, so klassisch an der Wiener Klassik ist. Ganz nahe an das Problem führt uns nicht die Musikwissenschaft, sondern die philosophische Hermeneutik – in den Worten Hans Georg Gadamers: »Klassisch ist, was sich bewahrt, weil es sich selber bedeutet und sich selber deutet; was also derart sagend ist, daß es nicht eine Aussage über ein Verschollenes ist, ein bloßes, selbst noch zu deutendes Zeugnis von etwas, sondern das der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt. Was ›klassisch‹ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig – denn es vollzieht selber in beständiger Vermittlung diese Überwindung. Was klassisch ist, ist daher gewiß ›zeitlos‹, aber diese Zeitlosigkeit ist eine Weise geschichtlichen Seins.«

Aber wie es zu einer musikgeschichtlichen Konstellation und zu einem Corpus von Werken gekommen ist, die aus dieser »Weise geschichtlichen Seins« verstanden werden können, wird uns erst aus dem Blick auf die geschichtliche Entwicklung verstehbar.

Um 1720 begann in den musikgeschichtlich zentralen europäischen Ländern – Italien, Frankreich und Deutschland – eine kompositionsgeschichtliche Entwicklung, in der sich die überkommenen Prinzipien und Techniken der Barockmusik weitgehend auflösten, ohne aber ganz zu verschwinden, und in der sich die neuen Prinzipien und Techniken ausbildeten, aus denen die Wiener Klassik entstand. Den Zeitgenossen war nur allzu deutlich, daß hier etwas grundsätzlich Neues im Entstehen war: die erbitterten Abwehrkämpfe, die nord- und mitteldeutsche Musiktheoretiker gegen den neuen Stil führten, der aus ihrer Sicht vor allem aus den habsburgischen Ländern nach Norden vorrückte, sprechen eine deutliche Sprache. Im hier gegebenen Rahmen muß ich mich, in stark verkürzender Darstellung, auf die wichtigsten Elemente dieser Entwicklung beschränken.

1. Die Idee der Konversation

1743 veröffentlichte Louis-Gabriel Guillemain in Paris »Six sonates en quatuor ou conversations galantes et amusantes entre une flutte traviersière, un violon, une basse de viole et la basse continue«. Der Titel – es gibt eine Reihe ähnlicher Formulierungen bei Generationsgenossen Guillemains – verweist programmatisch auf die Konversationskultur der Pariser Salons; umgesetzt wird er in »Gespräche«, in denen die Instrumente ganz kurze, prägnante Motive einander zuwerfen. Reguliert werden diese Gespräche durch die regelmäßige Folge von zwei plus zwei plus zwei ... Takten, die sich zu größeren Taktgruppen, in der Regel acht und sechzehn Takte, zusammenschließen, so daß ein hierarchisches Formgefüge entsteht.

KLANGBEISPIEL 1: *Guillemain, op. 12/3, Anfang des Finales*

Guillemains Erfindung hatte weitreichende Folgen, in der Kompositionsgeschichte wie in der Geschichte der Kompositionstheorie. Von ihr aus entwickelte sich das, was später gern als »durchbrochener Satz« bezeichnet wurde, ein Satz aus nicht mehr durch den Kontrapunkt regulierten, sondern frei miteinander konzertierenden individualisierten Stimmen, die Grundlage des klassischen Kammermusikstils. Von ihr aus entwickelte sich auch die Idee der Kammermusik, speziell des Streichquartetts als eines Gesprächs unter gleichrangigen Personen. End- und Höhepunkt der Entwicklung dieses Geprächs-topos war Goethes berühmtes Wort über das Streichquartett, bezogen auf die Werke Haydns und Mozarts: »man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten [und] glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen« (Brief an Carl Friedrich Zelter, 9.11.1829).

2. Die Idee des Einfachen

In entschiedener Frontstellung gegen die Traditionen des Kontrapunkts entwickelt sich vor allem in der italienischen Opern-Ouver-

ture, der »sinfonia«, daran anschließend in der Konzertsymphonie ein extrem einfacher, ja primitiver Stil auf der Basis von Melodie und Begleitung und dem schon erwähnten Prinzip der Formbildung aus Zweitaktgruppen und deren Vielfachem. Der durchschlagende Erfolg dieses Konzepts ist nicht allein mit Überdruß am Kontrapunkt zu erklären, vielmehr spielen, wahrscheinlich, tiefere Gründe hinein: Der Aufbau unmittelbar einleuchtender Formen aus Zweitaktgruppen verweist auf Anthropologisches, Systole und Diastole und die Bewegungsmuster der Gliedmaßen; die Aufwertung der Melodie und, allgemeiner, von Lied und Tanz rührt an musikalische Grunderfahrungen, zumal in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, in der das Singen und Tanzen – in praktisch allen Gesellschaftsschichten – eine so bedeutende Rolle spielt. Die Aufwertung der Melodie trägt auch dazu bei, daß das System der musikalisch-rhetorischen Figuren verdrängt wird zugunsten des interesselosen Wohlgefallens an elementaren musikalischen Gestaltungen.

Als Beispiel für die neue Einfachheit kann die sinfonia zu der Oper »Cleofide« des sächsischen Hofkapellmeisters Johann Adolf Hasse dienen, die 1731 in Dresden uraufgeführt wurde. Ihre drei Sätze – ich spiele nur die Anfänge vor – zeigen paradigmatisch die Grundkonstellationen des Stils, in denen wesentliche Momente des klassischen Stils vorformuliert sind: im ersten Satz Klangflächen und Signalmotive, die eine festliche Atmosphäre schaffen und Aufmerksamkeit sammeln sollen;

KLANGBEISPIEL 2/1: *Hasse, »Cleofide«, sinfonia, Anfang des Allegro*

im zweiten Satz die galant stilisierte schöne und einfache Melodie;

KLANGBEISPIEL 2/2: *Hasse, »Cleofide«, sinfonia, Anfang des Andante*

im dritten Satz der Tanz – hier nicht, wie meistens, ein sehr schneller Satz im 3/8- oder 2/4-Takt, sondern ein Menuett.

KLANGBEISPIEL 2/3: *Hasse, »Cleofide«, sinfonia, Anfang des Menuetts.*

3. Die Rolle des Menuetts

Dieses Menuett führt uns zum dritten Aspekt, der Rolle und den Wandlungen dieses Tanzes in der Entwicklung zur Wiener Klassik. Für die Theoretiker, sofern sie die Lehre vom Tonsatz betrieben, wurde das Menuett zum Paradigma des neuen Stils. Für die nord- und mitteldeutschen Kritiker wurde es zum Stein des Anstoßes, als es Einzug in die Kammermusik und die Symphonie hielt. Schon am Hof Louis' XIV. hatte es als ein durch Einfachheit und Natürlichkeit besonders ausgezeichneter Tanz gegolten. Jetzt wurde an ihm der Aufbau und die Gliederung von Melodien in gleichmäßige Abschnitte demonstriert (zuerst von Johann Mattheson 1739), ebenso der schon erwähnte Aufbau von Formen aus gleichlangen Taktgruppen, die ausdrücklich als natürlich dargestellt wurden; so heißt es bei Joseph Riepel (1752): »Denn 4, 8, 16, und wohl auch 32. Täcte sind diejenigen, welche unserer Natur dergestalt eingepflanzet, daß es uns schwer scheinet, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören.« Mozart lernte das Klavierspielen und zugleich das Komponieren vor allem an Menuetten.
Das Menuett aus Hasses Opern-sinfonia war noch ein höfisches Menuett, und gegen solche höfischen Menuette wendete sich der Zorn Johann Adam Hillers, der sie 1767 mit »Schminkpflästerchen auf dem Angesichte einer Mannsperson« verglich. Aber gerade am Menuett läßt sich die Differenzierung innerhalb des neuen Stils studieren, die praktisch gleichzeitig mit seiner Erfindung einsetzte. Hier wurde zuerst die generelle Einfachheit zur spezifischen Einfachheit des volksmusikalischen Tons, am vernehmlichsten in den Sinfonien des Gründers der Mannheimer Schule, Johann Stamitz.

KLANGBEISPIEL 3: *Stamitz, Symphonie D-Dur aus La melodia germanica, entstanden 1754/55, Trio des Menuetts*

Sehr schnell verfestigten sich aber auch ganz verschiedene Typen des Menuetts. Mozart, der so gern die Gegensätze unvermittelt, wie in der Oper, gegeneinander stellte, spielte mit ihnen in der Haffner-Serenade (1776), indem er drei kontrastierende Menuette in

die Satzfolge einbaute: ein finsteres g-moll-Stück, ein italianisierendes »Menuetto galante« und ein österreichisches Tanzboden-Menuett. Haydn, der so gern die Gegensätze vermittelt, erfand immer neue Stilisierungen des volkstanznahen österreichischen Menuett-Typus und entwickelte ihn immer mehr in Richtung auf das, was man das Menuett als Charakterstück nennen könnte. Diese Entwicklung kulminierte in den Streichquartetten op. 33 (1781), deren fast aphoristisch knappe Menuette folgerichtig nicht mehr Menuetto, sondern Scherzo heißen. Der Volkston, der in Mozarts Haffner-Serenade (wie in vielen älteren Menuetten, z. B. bei Telemann) etwas Genrehaftes hatte, wurde zum Substrat, zur »großen Kunst, ... öfters bekannt zu scheinen«, wie der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber 1790 schrieb.

4. Die Idee des Einfachen und die große Form

In der Vokalmusik trägt der Text die musikalische Form, auch wenn er sie nicht unmittelbar bestimmt. In der Instrumentalmusik, in der der neue Stil auf sich gestellt war, konnte der Zusammenhalt der Form zum Problem werden, sobald man die bescheidenen Dimensionen der Opern-sinfonia wesentlich erweiterte, und eine solche Erweiterung folgte mit einer gewissen Zwangsläufigkeit aus der Verpflanzung der sinfonia aus der Oper in das öffentliche und private Konzert und dem damit einhergehenden Funktionswandel des »großen« Instrumentalstücks. Gearbeitet wurde an diesem Problem auf zwei Ebenen, der der Form und der der Faktur. Die originellsten Form-Ideen entwickelte Johann Stamitz, gestützt auf die exzeptionellen Qualitäten des Mannheimer Hoforchesters, mit dem Aufbau großflächiger, harmonisch stabiler Klangflächen und einer Strategie der permanenten Überraschungen, durch welche die Aufmerksamkeit der Hörer über längere Strecken gefesselt werden sollte. Diese Strategie zeigt sich besonders deutlich einerseits in der überaus farbigen und beweglichen Instrumentation, die in der zweiten Mannheimer Generation zum Selbstzweck wird (Mozart

hat hier viel gelernt, bezeichnenderweise aber nie um den Preis, die Funktion der Instrumentation als Form und Formenentwicklung verdeutlichendes, nicht formbildendes Element aufzugeben). Die Strategie zeigt sich andererseits deutlich in einer Technik kaleidoskopischer Formbildung, in der kontrastierende Formteile in ständig wechselnder Folge, aber in einem stabilen Rahmen aus relativ großen Flächen einfacher Harmonik und regelmäßiger und korrespondierender Achttaktgruppen aneinander gereiht werden.

KLANGBEISPIELE 4: *Stamitz, Symphonie D-dur (Sinfonia pastorale), um 1754–57, Finale*

Das 19. Jahrhundert, das durch die Erfahrungen der Wiener Klassik hindurchgegangen war, hätte wohl abschätzig von Potpourri gesprochen und die »Löcher« in der Form bemängelt, die durch das übergangslose, unvermittelte Nebeneinander der Formteile entstehen; für die 1750er Jahre war dieses Formdenken revolutionär. Vielleicht hätte die Geschichte der großen Instrumentalmusik einen anderen Lauf genommen, wenn es sich weiterentwickelt hätte, aber es war ganz auf das Genie, das heißt den Erfindungsreichtum und die Phantasie dieses einen Komponisten gestellt, der 1757 mit nur vierzig Jahren starb. Seine Schüler und Nachfolger waren von kleinerem Format, und gegen das seit den 1760er Jahren voll ausgebildete Form-Modell aus Österreich, das sich mit den Namen Dittersdorf, Vanhal und vor allem Haydn verband, hatten sie keine Chance. Es war das Modell, das wir heute vor allem aus der Instrumentalmusik der Klassik und des 19. Jahrhunderts kennen und an dem noch im 20. Jahrhundert weitergearbeitet wurde und wird: die große, drei- oder viersätzige Form, in der alle Sätze einfachen, im Hören leicht zu erkennenden Großformen folgen und im Detail nach den Prinzipien von Thema und Themen-Kontrast, der Unterscheidung von konstitutiven und überleitenden Formteilen und der thematischen Arbeit organisiert sind. Die herrschende Form wird der Sonatensatz.

Je größere Fortschritte die Entwicklung großräumiger Formen machte, desto schwieriger wurde es, diese Formen aus den herr-

schenden einfachsten Elementen, Melodie, regelmäßige Periodik und harmonisch einfache Begleitung zu entwickeln. Hier setzte, deutlich werdend vor allem ab etwa der Mitte der 1760er Jahre, die Arbeit an der Faktur des Tonsatzes an, und auch hier wurden, nachdem die Experimente der Mannheimer gescheitert waren, die österreichischen Komponisten tonangebend. Das, was man durchaus irreführend den musikalischen Sturm und Drang genannt hat, ist das auffälligste Resultat dieser Arbeit: die Anreicherung des allzu simplen und allzu unverbindlich-freundlichen Satzes durch Vokabeln aus der kompositorischen Sprache des Musiktheaters. Sie ist am schärfsten ausgeprägt in den jetzt häufiger werdenden Symphonien und Kammermusikwerken in Moll-Tonarten, die erst in dieser Entwicklung endgültig zum Gegenpol der Dur-Tonarten und zum Träger dramatischer und pathetischer Affekte werden. Die Befindlichkeit des Komponisten spielt dabei – anders als im 19. Jahrhundert – keine Rolle; das Komponieren in Moll ist eine spezielle Aufgabe, die den Rückgriff auf musikalische Vokabeln besonders dramatischer und tragischer Szenen aus der Oper nahelegt. Dieser Rückgriff führt einerseits dazu, daß einander sehr ähnliche Formulierungen in ganz verschiedenen Werken auftauchen, so in einer Symphonie Johann Christian Bachs (spätestens 1768) und einer Symphonie des jungen Mozart (1773), beide in g-Moll, ohne daß man eine direkte intertextuelle Beziehung annehmen müßte (die in diesem Fall allerdings nicht auszuschließen ist).

KLANGBEISPIEL 5: *Bach, Symphonie op. 6/6, erster Satz, Anfang*
Mozart, Symphonie KV 183, erster Satz, T. 29ff.

Andererseits – und dies wurde für die Zukunft weit wichtiger – eröffnete das Arbeiten mit solchen musiktheatralischen Vokabeln und mit ähnlichen, nach ihrem Muster entwickelten Formulierungen außerordentliche Möglichkeiten für die Entwicklung einer differenzierten Affektsprache in der Instrumentalmusik und damit für einen entscheidenden Zuwachs nicht nur an musiksprachlicher Beweglichkeit, sondern an humaner Substanz.

Als eine letzte notwendige Bedingung der Entstehung der Wiener Klassik ist schließlich die Musikkultur der Stadt zu nennen, in der sie entstand. Das Besondere an der Situation Wiens gegen Ende des Jahrhunderts war, daß die Stadt erst sehr spät, um 1780 zu einer Musikmetropole wurde, daß sie dann aber von den Entwicklungen des Jahrhunderts so profitierte und Einflüssen so offen war wie keine vergleichbare Stadt. Einzigartig war vor allem die Vielschichtigkeit ihrer Musikkultur, aus der sich der klassische Stil als eine Stilsynthese entwickeln konnte. Die Stände wohnten enger beieinander als in den anderen Metropolen; die Wohnquartiere waren sozial und – in der Hauptstadt eines Vielvölkerstaates – auch und vor allem ethnisch stärker gemischt. Musik bildete eine soziale Aufstiegsmöglichkeit, und Musik spielte im sozialen Leben eine bedeutende Rolle – offenkundig wird das in der josephinischen Idee, durch öffentliche Bälle, die »Redouten«, für die auch Mozart Tanzmusik komponierte, die Vermischung der Stände zu fördern. Musik spiegelte die soziale und ethnische Vielfalt des großstädtischen Lebens in einer Vielschichtigkeit, die zwar hierarchisch geordnet war, deren Schichten aber nicht gegeneinander abgeschlossen waren. So wurde die Mischung von österreichischer Bauernmusik und Musik von Minderheiten, städtischer Unterhaltungsmusik und anspruchsvoller Kunst, von volkstümlicher, galanter, empfindsamer und gelehrter Diktion in Haydns reifem Stil möglich, so auch das tiefsinnige Spiel mit allen diesen Ebenen in der »Zauberflöte«.

Der Vielfalt und Vielschichtigkeit der Produktion entsprach eine Vielfalt der Organisations-Ebenen: italienische und deutsche Oper, Hoftheater und Vorstadtbühne, öffentliches Konzert im Saal und im Freien, halböffentliches und privates Konzert beim Adel und bei der Geldaristokratie, organisierter Musikverein und privater Zirkel, öffentliche Redoute und privater Ball, dazu die ganze nicht organisierte Praxis des alltäglichen Singens, Spielens und Tanzens; ein riesiges Angebot an Ausbildungsmöglichkeiten im Gesang, auf allen möglichen Instrumenten und in der Komposition, von dem sich viele ganz oder halb gescheiterte Komponisten ernährten, Notenko-

piaturen und Musikverlage, die sich erst seit etwa 1770 nach Pariser und Londoner Vorbild etablierten, dann aber Wien sehr schnell zu einem europäischen Musikhandelszentrum machten.
Manche Elemente dieses großstädtischen Musiklebens waren in den älteren Musikmetropolen Paris und London weiter entwickelt als in Wien; die Wiener Konstellation insgesamt aber scheint einzigartig gewesen zu sein. Daß sie zahlreiche Musiker aus allen habsburgischen Ländern und aus dem weiteren Europa anzog, erhöhte ihre potentielle Fruchtbarkeit. Daß sie Haydn und Mozart, später Beethoven zu binden vermochte, führte dazu, daß eine lokale Konstellation europäische Bedeutung gewann. Die Wiener Klassik war kein österreichisches und recht erst kein deutsches, sondern eben ein Wiener Phänomen.
Die hier skizzierten Entwicklungen und Bedingungen waren notwendige, aber noch nicht zureichende Voraussetzungen für das, was wir in einem möglichst präzisen und eingegrenzten Sinne als Wiener Klassik bezeichnen möchten. Sie schufen das Material, mit dem und an dem die beiden Komponisten arbeiteten, die die klassische Musiksprache entwickelten. Daß sie sie entwickelten, verdankte sich einer in zweifacher Hinsicht einzigartigen Konstellation: einmal der Tatsache, daß sie aus demselben Material ganz gegensätzliche Schlüsse zogen, ohne die Basis der gemeinsamen musikalischen Sprache zu verlassen; zum anderen dem Zufall, daß sie in einem Moment, der für beide eine Zäsur ihrer künstlerischen Entwicklung bedeutete, an einem musikalisch besonders fruchtbaren Ort, in Wien, zusammentrafen und sogleich ein Gespräch eröffneten, das sich in Werken höchsten Anspruchs artikulierte. 1781 kam Mozart nach Wien, schied im Zorn aus den Diensten des Salzburger Erzbischofs und baute sich, zunächst sehr erfolgreich, eine Existenz als freischaffender Künstler auf. 1782 wird »Die Entführung aus dem Serail« aufgeführt, mit der das deutsche Singspiel auf ein neues Niveau gehoben wird. Im selben Jahr veröffentlicht Haydn seine Streichquartette op. 33, auf die Mozart 1782–85 mit der Komposition der sechs später Haydn gewidmeten Streichquartette reagiert; mit den sechs Werken op. 50, die 1787 geschrieben wer-

den, reagiert wiederum Haydn auf die Werke des jüngeren Freundes. 1782–86 schreibt Mozart die große Reihe seiner Klavierkonzerte, mit denen das Klavierkonzert als musikalisch anspruchsvolle Gattung, fast gleichrangig neben der Symphonie, etabliert wird. Haydn komponiert 1785–86 seine sechs Pariser Symphonien, in denen der Typus der repräsentativen und zugleich künstlerisch höchst anspruchsvollen Konzertsymphonie zum ersten Mal voll differenziert erscheint. 1789–91 setzt er die Reihe seiner Quartett-Veröffentlichungen mit op. 54, 55 und 64 fort; Mozart versucht zwischen 1787 und dem Todesjahr 1791 in mehreren Anläufen, dem durch Haydn als »höchste« Gattung der Instrumentalmusik etablierten Streichquartett das Streichquintett als neue Gattung entgegenzustellen. Vom Juni bis August 1788 schreibt Mozart seine drei letzten Symphonien, ohne daß eine Aufführungsmöglichkeit in Sicht wäre, aber in direkter Auseinandersetzung mit drei der Pariser Symphonien Haydns in denselben Tonarten. Das ständige wechselseitige Geben und Nehmen, in dem die Personalstile aufs schärfste ausgeprägt werden und das Stilniveau insgesamt hoch über alles emporgehoben wird, was die Zeitgenossen zu bieten hatten, wird nur durch Mozarts Tod beendet.

Dieses Geben und Nehmen, die wechselseitige Beeinflussung und damit die ständige Nuancierung der Personalstile ist nur die eine Seite der Sache, die wir Wiener Klassik nennen möchten. Die andere Seite ist die Gegensätzlichkeit der Personalstile, die auf prinzipielle Gegensätze im kompositorischen Denken zurückgeht. Nur wenn man sie zusammen sieht, kann man sich eine Vorstellung vom musikalischen Kosmos dieser Konstellation machen. Haydn ist der Systematiker, der musikalische Denker, den man übertreibend, aber nicht ganz zu Unrecht einen Kant der Musik genannt hat. Er hat die Fähigkeit, große Formen aus unscheinbaren Einfällen gleichsam logisch, Schritt für Schritt zu entwickeln und dabei die Möglichkeiten dieser Einfälle bis ans Ende zu verfolgen und auszuspielen. Deshalb spielt die Entwicklung musikalischer Gattungen – vor allem der Symphonie und des Streichquartetts – eine so große Rolle bei ihm, aber auch die Entwicklung der themati-

schen Arbeit, die er zu einer nur noch von Beethoven übertroffenen Differenziertheit führt, und eben deshalb war er kein guter Opernkomponist.

Mozart hatte ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur Form, auch wenn er sich der von Haydn verfeinerten Techniken virtuos bediente und die Differenzierung und Hierarchie des Gattungsgefüges gemeinsam mit Haydn entwickelte. Form war für ihn weniger etwas, was in jedem Satz neu durch Überprüfung der Traditionen und durch thematische Entwicklung und thematische Arbeit zu begründen war, sondern die unproblematische Konvention, die den Rahmen für eine sonst kaum zu bändigende Fülle der Einfälle bereitstellte: eine Fülle, die die Zeitgenossen oft genug eher erschreckte und verwirrte als erfreute. Und diese Fülle der Einfälle korreliert mit Mozarts Neigung, thematische Gedanken nicht, wie Haydn es tut, durch Variantenbildung und thematische Arbeit zu vermitteln, sondern nebeneinander und gegeneinander zu stellen und ihre Verarbeitung nicht diskursiv-verbindlich schrittweise zu entwickeln, sondern zu dramatischen Kontrasten und Umbrüchen zuzuspitzen. Dem wiederum entspricht es, daß die Elemente der musikalischen Erfindung bei ihm sehr viel stärker von der Sprache des Musiktheaters geprägt sind als bei Haydn. Das trägt zu einer Vielschichtigkeit der musikalischen Sprache bei, die auch im Vergleich mit Haydn einzigartig ist und in der alle Arten von Musik versammelt sind, wie er sie auf seinen Reisen kennengelernt hatte und wie sie in den 1780er Jahren – denn es geht bei ihm ja nur um das Jahrzehnt 1781–1791 – in Wien um ihn herum erklangen. Sie stehen nebeneinander wie im Finale des Streichquartetts G-Dur KV 387, das als erste Frucht der Auseinandersetzung mit Haydns op. 33 und in einem programmatisch anderen Stil geschrieben wurde: verschiedene Arten des Kontrapunkts, die gleichsam verschiedene Kapitel der Musikgeschichte mitbringen, moderne chromatische Motiv- und Klangbildung und am Schluß eine ganz kleine, fast frivole Melodie, die aus einem Singspiel oder von der Straße stammen könnte.

KLANGBEISPIEL 6: *Mozart, KV 387, Anfang des Finales*

Das ist in der »Zauberflöte« nicht anders als im Streichquartett. Es hilft uns zu verstehen, warum Mozart ein so unvergleichlicher Opernkomponist war. Zugleich lehrt es uns Bescheidenheit, denn wir können nicht eigentlich erklären, wie das Disparate zur Einheit gebracht, das Nebeneinander zum Ineinander wird. Während wir bei Haydn sehr viel – natürlich keineswegs alles – verstehen und erklären können, zeigt Mozart der Musikwissenschaft ihre Grenzen.

Ein letzter, epochengeschichtlich wesentlicher Aspekt kommt hinzu: Die Wiener Klassik, wie sie sich und im Schaffen Haydns und Mozarts ab 1781 zeigt, ist die erste Epoche der Musikgeschichte, in die Geschichte, als Geschichte erfahren, eindringt und die damit Anteil an der epochalen Entwicklung von der Naturgeschichte zur Historizität hat. Auch hier sind die Positionen Haydns und Mozarts gegensätzlich und komplementär. Bei Haydn ist die Auseinandersetzung mit der Tradition des Kontrapunkts, zumal der Fuge, ein langer Prozeß, der von der noch barocken Lehrtradition ausgeht, in der der Komponist aufwuchs, und der in den späten Messen in einer Synthese von Kontrapunkt und thematischer Arbeit kulminiert – in der kirchenmusikalischen Gattung also, die ein Hort kontrapunktischer Traditionen war und die nun dadurch, daß die thematische Arbeit sich gleichsam einschleicht, von innen heraus modernisiert wird. Bei Mozart, dem die kirchenmusikalische Tradition des Kontrapunkts ebenso selbstverständlich war, ist die Begegnung mit einer ganz anderen Tradition geradezu ein Erweckungserlebnis. In den Privatkonzerten des Präfekten der Wiener Hofbibliothek, Baron Gottfried van Swieten – auch dies beginnt 1782 – lernt er Musik von Bach und Händel kennen und beginnt sie zu verarbeiten, in der Vokalmusik vom Fragment der c-Moll-Messe bis zur »Zauberflöte« und zum Requiem, in der Instrumentalmusik vom eben gehörten Streichquartett KV 387 bis zur Jupiter-Symphonie. Es gibt kein zweites Beispiel für eine so tiefgreifende Veränderung des Personalstils eines Komponisten durch die Rezeption von Geschichte, Strawinsky vielleicht ausge-

nommen. Zugleich beginnt mit Mozart – nicht zuletzt durch die intensive Mozart-Rezeption, die sogleich nach seinem Tode einsetzt – der Prozeß der Historisierung der Kompositionsgeschichte, der sich vor allem mit dem Werk Bachs, in geringerem Maße Händels verbindet. Bei Mozart selbst verläuft er wiederum in charakteristischer Polarisierung: einerseits in der Gegenüberstellung der Stile wie im gehörten Quartett-Finale oder sogar in der an Stilkopie grenzenden Bach- und Händel-Adaptation in einzelnen Werken, andererseits in der völligen Durchdringung von »altem« Kontrapunkt und »moderner« thematischer Arbeit wie im Finale der Jupiter-Symphonie; einerseits in der Konzentration der Bach-Rezeption auf die Anreicherung und Vertiefung des Instrumentalstils, andererseits in der Konzentration der Händel-Rezeption auf den monumentalen Vokalstil. In der einzigartigen Konstellation kontrastierender und einander durchdringender Stile in der »Zauberflöte« steht beides nebeneinander: im Choral der Geharnischten, der eine quasi-Bachsche Choralbearbeitung ist, und im Marsch der Feuer- und Wasserprobe, der direkt vom Trauermarsch aus Händels Oratorium »Saul« abstammt.

Wir haben – in einer sehr, wahrscheinlich allzu knappen Skizze – die notwendigen und die zureichenden Bedingungen betrachtet, aus denen das entstand, was die Nachwelt klassisch und Wiener Klassik nannte. Dabei ist (hoffentlich) deutlich geworden, daß nicht Haydn oder Mozart allein den klassischen Stil ausmachen, sondern beide zusammen, mit ihrer je einzigartigen Entwicklung eines hochdifferenzierten und vielschichtigen, die musikalische Welt ihrer Zeit und ihres Ortes umfassenden, ordnenden und klärenden Personalstils, vor allem aber mit ihrer auf immer neue Weise sich manifestierenden Beziehung aufeinander: beide, um mit Jorge Luis Borges zu sprechen, »Meister der Intertextualität«. So hat die Epochengliederung des Hofrates Kiesewetter aus dem Vormärz, der die Epoche Haydn-Mozart von derjenigen Beethovens und Rossinis trennte, ihren guten Sinn. Beethoven, der als Erbe Haydns und Mozarts nach Wien kam, um »Mozarts Geist aus Haydns Händen« zu empfangen, wie die berühmte Stammbuch-

Eintragung des Grafen Waldstein lautet – Beethoven ist schon deshalb ein neues Kapitel, weil sein Werk das schlechthin Inkommensurable ist. Zur Idee der Klassik aber gehört auch das Kommensurable, das im besten Sinne gesellschaftlich Verbindliche.