

Larsen, Jens Peter

## Zur Problematik des Wiener klassischen Stils

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [99]-103

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112224>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JENS PETER LARSEN  
(KOPENHAGEN-CHARLOTTENLUND)

## ZUR PROBLEMATIK DES WIENER KLASSISCHEN STILS

Als ich um 1920 anfang, Musikwissenschaft zu studieren, war Stilforschung gerade sozusagen ein neues Evangelium geworden. Kurz vor dem ersten Weltkrieg waren im gleichen Jahr, 1911, drei Werke erschienen, die, unabhängig von einander, dem Problem des musikalischen Stils gewidmet waren: Guido Adlers „Der Stil in der Musik“, Hubert Parrys „Style in Musical Art“ und Maurice Emmanuel's „Histoire de la langue musicale“. In den Darstellungen der Musikgeschichte aus den Jahren zwischen den beiden Kriegen trat die neue Orientierung schon in der äußeren Anlage hervor. Wenn man früher das 18. Jahrhundert etwa in „Die Zeit Bachs und Händels“ und „Die Wiener Periode“ aufgeteilt hatte, so hieß es jetzt „Musik des Barocks — bzw. des Spätbarocks“ — und „Die Wiener Klassik“ oder ähnliches. Vielleicht war oft nicht viel mehr als eine neue, modegerechte Terminologie dabei. Jedenfalls muß es als eine große Aufgabe gelten, ganze Epochen wie die vorliegenden auf einen gemeinsamen stilistischen Nenner bringen zu wollen.

Wenn man in älteren Zeiten von musikalischem Stil sprach, hat man bekanntlich damit andere Vorstellungen verbunden. In Kochs „Musikalischem Lexikon“ (1802) wird unter „Stil“ nicht vom Stil eines Komponisten oder einer Zeitperiode, sondern von „Stil oder Schreibart“ der „Tonstücke“ gesprochen, und der Stil läßt sich nach Koch auf zwei verschiedene Arten klassifizieren:

1. durch das Begriffspaar des strengen oder gebundenen und des freien oder ungebundenen Stils;
2. durch die traditionelle Dreiteilung: Kirchen-, Kammer- und Theaterstil.

Es ist ohne weiteres klar, daß diese Begriffe weniger problematisch sind als die zuerst erwähnten Epochenstil-Begriffe. Es handelt sich ja hier um rein musikalische Traditionen und um Begriffe, die entweder — wie im Falle des Gegensatzes vom strengen und freien Stil — musikalisch klar definiert, oder — wie im Falle der Gegenüberstellung von

Kirchen-, Kammer- und Theaterstil — charakterlich sowohl per Definition wie durch Tradition klar umrissen sind.

Die neueren Epochenstil-Begriffe sind in mehrerer Hinsicht weniger klar definiert, weniger klar umrissen, weniger objektiv und überhaupt weniger greifbar. Das hängt wohl in erster Linie damit zusammen, daß sie nicht — wie Kochschen Stilbegriffe — rein musikalisch verankert, sondern aus allgemeinen Kulturbegriffen abgeleitet sind, mit der voraus bestimmten Absicht, die ganze musikalische Entwicklung der allgemeinen Kulturentwicklung eingliedern zu können. Man will die Musikentwicklung nicht von ihren eigenen Voraussetzungen aus, sondern als Ausstrahlung der allgemeinen Kulturentwicklung erkennen und verstehen. Die Übertragung von Epochenbezeichnungen aus der architektonischen oder der literarischen Stilgeschichte zeigt an, daß man eine Parallelität als gegeben voraussetzt.

Besonders markante Vertreter der Epochenstil-Darstellung sind bekanntlich Blumes vier große Aufsätze aus MGG über Barock, Klassik, Renaissance und Romantik, die auch zusammen in Buchform in mehreren Sprachen erschienen sind. Das Blume sich des Problematischen an einer Darstellung dieser Art bewußt war, kommt mehrmals sehr klar zum Ausdruck. Ganz kurz konzentriert findet man dies im Nachwort zum Abdruck des letzten Artikels in seinem „Syntagma Musicologicum II“ ausgedrückt, wo es heißt (S. 405): *Wie seine drei Vorgänger Renaissance, Barock und Klassik, so bemüht sich auch dieser Schlußteil der Folge, die Grundzüge der Periode aufzudecken und die Einheitlichkeit des Zeitalters nachzuweisen, die durch unzählige innere Widersprüche verdeckt ist.* Ausführlicher kann man seine Überlegungen über die Frage: „Einheitlichkeit des Zeitalters“ versus „innere Widersprüche“ in Verbindung mit dem Wieder-Abdruck seines Barock-Artikels in „Syntagma Musicologicum (I)“ nachlesen. In dem Artikel „Barock“ (1949/50) will er vor allem die Einheit des Stils in den Vordergrund stellen, aber in einem etwa zehn Jahre später verfaßten Aufsatz (für die Moberg-Festschrift 1961) „Begriff und Grenzen des Barock in der Musik“ kommt er viel stärker auch auf die Vielheit zu sprechen und sagt abschließend (Synt. mus. S. 217): *„Es ist, als wenn man einen Gebirgsstock durchwandert: man sieht Zacken, Abgründe, Gipfel, Schluchte, Wasserstürze und Almböden, und dies alles scheint ein Chaos. Erst wenn man sich entfernt hat und blickt von einem neuen Berggipfel zurück, erst dann erscheint das durchwanderte Gebiet als »Massiv«, als Einheit, in sich geschlossen und abgegrenzt gegen andere Massive. In diesem Sinne bildet der Barock eine grandiose Einheit in der Geschichte der Musik. Wir haben keine Ursache, seine innere Widersprüchlichkeit zu vernebeln.“* In einem Nachwort (S. 889) hebt Blume selbst hervor, daß in dieser Abhandlung eine gewisse Wandlung seiner Auffassung zu Ausdruck gekommen ist, daß aber die Einheit nicht in Frage gestellt wurde, *„wenn sie auch die inneren Widersprüche und die gegenläufigen Bewegungen des Zeitalters stärker hervorhebt als die vorstehende Abhandlung“.*

In den hier zitierten Überlegungen war von dem Gegensatz zwischen einer Ganzheitsbetrachtung der Epoche und einer näheren Betrachtung

der wechselnden Phasen und Werkkategorien die Rede. Wie sehr es möglich ist, diese zwei Betrachtungsweisen beide als Eingänge zum Verständnis der Musik der betreffenden Epoche festzuhalten, mag vielleicht fraglich erscheinen. Aber noch problematischer scheint der Gegensatz zwischen rein musikalischer und allgemein kulturhistorischer Auffassung einer Epoche. Auch auf dieses Problem weist Blume hin. Er sagt (Synt. mus. S. 79): *„Jede zukünftige Musikgeschichtsschreibung wird vor der Wahl stehen, entweder rein musikalische Stil­kategorien aufzustellen und damit rein musikalischen Termini zu bezeichnen, die zwar bestimmte musikalische Sachverhalte eindeutig benennen, aber außer Beziehung zu der geistigen Umwelt und zu dem geistigen Ursprung dieser Stile bleiben und nur dem Fachmusiker verständlich werden; oder sich zur Beziehung ihrer Stilepochen und Stilformen solcher Termini zu bedienen, die gleichzeitig auf andere Leistungen der geistigen Geschichte anwendbar und auch dem Nichtmusiker zugänglich sind, dafür jedoch an einer gewissen Unschärfe leiden. Da aber letztlich jede Kategorisierung geistiger Erscheinung eine nachträgliche Abstraktion aus der schwankenden Fülle des wirklichen Lebens ist, kann eine solche Unschärfe wohl in Kauf genommen werden, wenn sie dazu verhilft, die Isolierung der Musik in der Geschichte ihrer Technik zu überwinden und sie als ein Produkt der treibenden geistigen Kräfte ihres Zeitalters verständlich zu machen.“*

Diese Auseinandersetzung mag vielleicht überzeugend vorkommen, aber es fragt sich doch, ob sie einer näheren Prüfung standhalten kann. In gewisser Weise kommt die in Frage stehende Betrachtungsweise mir etwas wie eine Rechtssache mit vorausbestimmter Entscheidung vor. Statt einer unvoreingenommenen Analyse des Wesens der betreffenden Musik will man sie *„als ein Produkt der treibenden Kräfte ihres Zeitalters verständlich machen.“* Man sucht in der Musik primär Belege für ihren Zusammenhang mit der *„geistigen Umwelt“*. Daß man durch diese Art der Betrachtung der Musik, an Stelle einer rein musikalischen Analyse, nur *„eine gewisse Unschärfe“* riskiert, will mir nicht einleuchten. Man stellt Fragen ganz verschiedener Art und muß verschiedenartige Antworten erwarten.

Zwei Momente möchte ich hier anführen.

1. Es handelt sich nicht um zwei Gruppen von Termini, die mit einer gewissen Annäherung, mit einer *„gewissen Unschärfe“* dieselben Phänomene beschreiben können. Es handelt sich sozusagen um zwei Sprachen, und um begriffliche Bestimmungen, die sich von der einen in die andere Sprache nicht übersetzen lassen, ohne daß der zentrale Inhalt verlorengeht.
2. Das primäre Ziel auf einen Nachweis der *„treibenden geistigen Kräfte ihres Zeitalters“* — statt der treibenden musikalischen Kräfte ihrer Umwelt — scheint eine Ähnlichkeit der Bedingungen der Komponisten vorauszusetzen, die es nicht gibt. Vom Anfang der 1760er Jahre bis zum Anfang 1770er Jahre fährt der Knabe und Jüngling Mozart in Europa herum und eignet sich alle Strömungen und Einflüsse an, die auf seinem Weg kommen. Im gleichen Zeitraum sitzt Haydn ruhig in Eisenstadt und Esterháza und schafft von sich aus

eine neue Musiktradition, eine neue Epoche, unter dem Gesichtspunkt:  
*„...ich war von der Welt isoliert — — und so mußte ich original werden.“*

Darf ich kurz zusammenfassen. Wenn wir auf das Klarlegen von Epochenstilen zielen wollen, so muß m. E. primär eine ganz unvereignommene rein musikalische, analytische Durcharbeitung stattfinden. Erst wenn wir über die musikalischen Zusammenhänge Klarheit gewonnen haben, können wir die Frage stellen, wie sehr die Entwicklung des musikalischen Stils der Epoche die treibenden geistigen Kräfte des Zeitalters im allgemein zum Ausdruck kommen lassen.

Nach diesen generellen Betrachtungen über Probleme des Epochenstil-Begriffs möchte ich einige konkrete Bemerkungen zum Problem des sogenannten „klassischen Stils“ oder des „Wiener klassischen Stils“ machen. Vielleicht ist es naheliegend zuerst zu fragen, ob es einen einigermaßen einheitlichen klassischen Stil, bzw. einen Wiener klassischen Stil wirklich gibt, und wie derselbe abzugrenzen sei? Das Problem ist hier vor allem das schon früher betonte, ob es möglich ist, die vielfältigen Strömungen recht verschiedener Art als eine Einheit aufzufassen. Das gilt schon, wenn man sich damit begnügen will, die von Haydn und Mozart vertretene Klassik umfassen zu wollen, und noch stärker tritt natürlich die Diskrepanz hervor, wenn Beethoven hinzukommt, so daß die klassische Periode (wie in Adlers Handbuch der Musikgeschichte) den Zeitraum 1750—1828 umspannt. Noch weiter geht aber hier Blume, und ich bedauere es, daß ich wieder einige Gegenbemerkungen zu Blumes Epochenstildarstellung machen muß.

In seinem Aufsatz über „Klassik“ stellt Blume im zweiten Abschnitt, „Klassik“ und „Romantik“, eine vergleichende Betrachtung an, deren zentraler Inhalt die Betonung der Einheit von beiden ist. *„Sind schon für die Dichtung die vielen Versuche, das Wesen des ‚Klassischen‘ zu definieren, zahlreichen Mißverständnissen und Unklarheiten unterworfen, so ist das für die Musik in noch höherem Grade der Fall. Es gibt nur Annäherungsdefinitionen und kann wohl auch nur solche geben, weil jede Definition das ‚Klassische‘ in seiner Relation zum ‚Romantischen‘ berücksichtigen muß, diese beiden Stilbegriffe aber im Grunde Eines und nur zwei verschiedene Brechungen der einen Gestaltvorstellung sind. Es gibt keine ‚klassische‘ Stilepoche der Musikgeschichte, sondern nur eine ‚klassisch-romantische‘, innerhalb derer mit ‚klassisch‘ bestimmte Erscheinungsformen, allenfalls Phasen bezeichnet werden können“* (Synt. mus. S. 127). In seinem Aufsatz „Romantik“ — trotz der vindizierten Einheit bestehen doch zwei getrennte Aufsätze — wiederholt Blume seine Betrachtung: *„Als musikgeschichtliche Epoche bilden Klassik und Romantik eine Einheit.“* (Synt. mus. II, S. 354.) Wieder fügt er aber in einem Nachwort (zum ersten Artikel, Synt. mus. S. 890) gewisse modifizierende Betrachtungen hinzu: *„Weniger als in den beiden vorangehenden ‚Epochenartikeln‘ handelt es sich hier um die Frage der Einheit, die für das klassische Zeitalter im engeren Sinne ohnehin unproblematisch ist. Um so problematischer ist dagegen die begriffliche Abgrenzung gegen die Romantik. Als stilgeschichtliche Epoche bilden Klassik*

*und Romantik eine Einheit; sie sind sozusagen nur zwei Seiten derselben Sache. Als Begriffe für musikalische Gehalte aber sind Klassik und Romantik durchaus zweierlei. Das ist auch der Grund, weshalb die beiden Begriffe in MGG in getrennten Artikeln behandelt werden*“ (Synt. mus. S. 890). Es ist hier jedenfalls von dem klassischen Zeitalter „im engeren Sinne“ die Rede, sowie von zwei durchaus verschiedenen Bedeutungen von Klassik und Romantik als Begriffe für „*musikalische Gehalte*“.

Die starke Betonung der Einheit von Klassik und Romantik mag zu zwei generellen Bemerkungen Anlaß geben, die hier nur formuliert, aber nicht wirklich ausgeführt werden können.

1. Durch diese Auffassung wird die rückschauende Betrachtung der Kunst Haydns und Mozarts, die mehr oder weniger als Beethoven-Vorstufe betrachtet wird, festgehalten. Es ist und bleibt sinnvoll, etwa die Musik Bachs in Relation zur Musik Buxtehudes und die Musik Beethovens in Relation zur Musik Mozarts und Haydns zu betrachten, aber die umgekehrte Betrachtung ist müßig.
2. Die Parallelisierung des Klassischen in Architektur, Skulptur, Literatur mit Haydns und Mozarts Klassik zeigt mit voller Klarheit das problematische einer generalisierenden Epochenbetrachtung. Klassisch in dem Sinn der anderen Kunstarten — d. h. von der Wendung zur Antike geprägt — ist innerhalb der Musik dieser Zeit wohl nur (oder fast nur) die Glucksche Reform-Oper. Die ist gerade in Wien und gerade in dieser Zeit aufgekommen, aber die Wiener Klassik als Stil ist trotzdem nicht mit Glucks Opern zu identifizieren, sondern mit den Werken von Haydn und Mozart, ganz besonders mit den klassischen Instrumentalformen, wie Symphonie und Quartett. Das Aufkommen dieser Formen als zentrale klassische Musikformen muß als eine vorwiegend eigen-musikalische Entwicklung gewertet werden, die ohne Gewalt kaum als „ein Produkt der treibenden geistigen Kräfte ihres Zeitalters“ verständlich gemacht werden kann.

## K PROBLEMATICE VÍDEŇSKÉHO KLASICKÉHO SLOHU

Studie je diskusí s polemickým pojetím tzv. klasického slohu, jak se projevuje zejména v pracích Friedricha Blumeho. Tento německý muzikolog příliš zdůrazňuje jednotu klasického a romantického slohu. Z toho vyplývá např. podcenění přínosu Haydnova a Mozartova, kteří jsou u Blumeho pojímáni více nebo méně jako předchůdci Beethovenovi. Problematické se jeví dilem i generalizující pojetí klasického slohu v hudbě, který je komparován s architekturou, skulpturou, literaturou ap. „Klasická“ (ve smyslu příklonu k antice) je vlastně výlučně (nebo takřka výlučně) pouze Gluckova reforma opery. Přesto však nelze identifikovat klasický sloh, jak se utvářel ve Vídni, jen s tvorbou Gluckovou. Zvláště nutné je organické zařazení vývoje nástrojových forem do kontextu tzv. vídeňského klasicismu.

R. P.

