

Melodische zum bloßen Substrat von rastloser Bewegungsdynamik wird. Bildete den Anfang des thematischen Prozesses, zu dem Beethoven in opus 102, 2 die Fuge umprägte, ein „*Aggregatzustand*“ von Musik, so löst sich die Form am Ende wiederum in die Elemente auf, aus denen sie hervorging.

## „Klassisch“ und „romantisch“ in der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts \*

von Arno Forchert, Detmold

Daß die Tonkunst, anders als etwa die Poesie, nur durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spreche und deshalb nichts zum Nachdenken übrig lasse, ist eine jener für die Musik nicht gerade schmeichelhaften Bemerkungen Kants, die von Musikern und Musikfreunden seit jeher nur unter Protest zur Kenntnis genommen worden sind. Tatsächlich aber hat sich die Musik schon immer schwer getan, ihre eigene Begrifflichkeit zu entwickeln. Und so haben Musiker und Musikschriftsteller denn zu allen Zeiten, zumal dann, wenn es darum ging, über die rein technische Seite des Kompositionsvorganges hinaus Wesen und Wirkung ihrer Kunst zu reflektieren, sich gezwungen gesehen, begriffliche Anleihen bei anderen Disziplinen aufzunehmen. Nur selten zwar gingen solche Übernahmen von Begriffen aus einer Disziplin in eine andere ohne Schwierigkeiten vorstatten; doch sind es oft gerade solche Schwierigkeiten, an denen wir die spezifischen Probleme der Musik besonders deutlich erkennen können.

Unter den Begriffen, die von der Musikkritik des 19. Jahrhunderts aus anderen Disziplinen entlehnt worden sind, verdient die Gegenüberstellung „klassisch-romantisch“ aus mehreren Gründen ein besonderes Interesse. Einmal darum, weil in der Art der Verwendung und im sich wandelnden Verständnis des „Klassischen“ und „Romantischen“ ein charakteristisches Stück Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts sichtbar wird. Dann aber auch, weil durch die Übernahme dieser Begriffe – wenn auch mit großer Verspätung – ein Problem in die Musikkritik transponiert wird, das auf literarischem Felde als *Querelle des anciens et des modernes* bereits eine lange Vorgeschichte hatte. Und schließlich, weil am Ende der Ge-

---

\* Antrittsvorlesung zur Eröffnung des Studienganges Musikwissenschaft an der Gesamthochschule Paderborn im Wintersemester 1977/78. Nachweise wurden in Fußnoten hinzugefügt.

schichte dieser Termini deren Verfestigung zu den musikalischen Epochenbegriffen *Klassik* und *Romantik* steht, die, wie problematisch auch immer sie sein mögen, für unsere Auffassung der Musik und der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nach wie vor von erheblicher Bedeutung sind<sup>1</sup>.

Eine bedeutungsgeschichtliche Untersuchung der Termini „klassisch“ und „romantisch“ in der Musikkultur stößt allerdings auf erhebliche Schwierigkeiten. Denn sie sieht sich nicht nur der Tatsache gegenüber, daß beide Termini bereits im allgemein-ästhetischen wie auch im literaturkritischen Schrifttum der Zeit um 1800 alles andere als eindeutig sind. Sie hat auch zu berücksichtigen, daß einerseits musikalische Sachverhalte, die ihre sinnvolle Anwendung durchaus gestattet hätten, sich zunächst noch weitgehend unabhängig von ihnen konstituierten, während sich andererseits mit beiden Begriffen ursprünglich Bedeutungen verbanden, für die es in der Musik anfänglich kein Äquivalent zu geben schien.

So komplex der Begriff des „Klassischen“ auch ist, so lassen sich doch, wenn man dessen Verwendung in der deutschsprachigen Literatur gegen Ende des 18. Jahrhunderts betrachtet, in grober Vereinfachung drei hauptsächliche Bedeutungsnuancen unterscheiden: als „klassisch“ gelten einerseits Werke, insbesondere literarische Werke, insofern sie normensetzende Vorbilder für das Schaffen nachfolgender Künstlergenerationen darstellen; als „klassisch“ gilt andererseits die Kunst der Antike, und hier besonders die griechische Plastik, insofern in ihr ein einmaliger, nicht mehr wiederholbarer und damit der Geschichte enthobener Zustand der Vollendung erreicht ist. Und als „klassisch“ gilt schließlich eine vergangene Zeit, abermals die Antike, deren künstlerisches Gestalten von grundsätzlich anderen Prinzipien beherrscht wurde als die Kunst des christlichen Zeitalters. Anders ausgedrückt: der Begriff des „Klassischen“ kann um 1800 sowohl poetologisch, als auch ästhetisch, als auch historisch verstanden werden. War es hauptsächlich die französische und die von der französischen abhängige deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts gewesen, die den Begriff des „Klassischen“ unter poetologischem Aspekt verstand, so gründete sich das ästhetische Verständnis des „Klassischen“ vor allem auf das Griechenland-Erlebnis Winckelmanns und seiner Nachfolger, während mit den Schriften vornehmlich Schillers, der Brüder Schlegel und Schellings allmählich der Sinn für den historischen Abstand des „klassischen“ Empfindens

---

<sup>1</sup> Mit der Begriffsbestimmung speziell des „Klassischen“ haben sich in jüngerer Zeit eine Reihe von Arbeiten beschäftigt, so vor allem L. Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, in: DJbMw XI, 1967; H. H. Eggebrecht, *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: *Beethoven-Symposium* Wien 1970; ders., *Versuch über die Wiener Klassik*, BzAfMw Bd. XII, 1972. Zum Begriff des „Klassizismus“ vgl. F. Krummacher, *Klassizismus als musikgeschichtliches Problem*, in: *Report of the 11<sup>th</sup> Congress (IMS)*, Kopenhagen 1974. Der Romantik-Begriff wird u. a. behandelt bei C. Dahlhaus, *Klassizität, Romantik, Modernität*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von W. Wiora, Regensburg 1969; ders., Artikel *Neuroromantik* in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, 1973; L. Plantinga, *Schumann as Critic*, New Haven 1967, S. 100 f.

von dem, was August Wilhelm Schlegel ihm nun als „romantisches“ gegenüberstellte, geweckt wurde<sup>2</sup>.

Keiner der hier genannten Aspekte aber war um 1800 sinnvoll auf die Musik anzuwenden, die weder auf eine antike Ära klassischer Kunstblüte noch auf einen im allgemeinen Bewußtsein als mustergültig anerkannten Kanon von Werken zurückblicken konnte. Für sie galt vielmehr das Wort Ludwig Tiecks, der in den im Jahr 1799 erschienenen *Phantasien über die Kunst* feststellen durfte: „Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt. Die großen Meister haben einzelne Teile des Gebietes angebaut, aber keiner hat das Ganze umfaßt, auch nicht zu einerlei Zeit haben mehrere Künstler ein vollendetes Ganzes in ihren Werken dargestellt“<sup>3</sup>. Die Geschichte des Begriffs des „Klassischen“ in der Musikkultur ist deshalb untrennbar verbunden mit der allmählichen Ausbildung eines Kanons als vorbildlich anerkannter musikalischer Meisterwerke auf der einen und der Verklärung eines bestimmten historischen Abschnittes als einer aetas aurea der Tonkunst auf der anderen Seite. Beides geschieht jedoch erst nach der Jahrhundertwende, und es geschieht zunächst im Anschluß, später dann in der Abgrenzung gegen den Begriff des „Romantischen“. Pointiert ausgedrückt könnte man sagen, daß erst die Übertragung des Begriffs des „Romantischen“ auf musikalische Sachverhalte die Voraussetzungen für die Konstitution jenes Begriffs von „klassischer“ Musik und „klassischen“ Komponisten geschaffen hat, an dem sich die nachfolgenden Generationen bis auf die Gegenwart hin orientiert haben.

Auch das „Romantische“ ist im allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit um die Jahrhundertwende ein Begriff, der verschiedenen Bedeutungsebenen angehört. Sieht man aber von der historischen Bedeutung ab, die er durch August Wilhelm Schlegels Unterscheidung von „klassischer“ und „romantischer“ Kunst erhalten hatte, so drückt sich in ihm in erster Linie das Lebensgefühl einer Generation aus, die, nach den Worten von Hans Robert Jauß, das Ungenügen an der eigenen, unvollendeten Gegenwart mit besonderer Deutlichkeit empfand<sup>4</sup>. „Romantisch“ in diesem Sinne ist jene spezifische Qualität der Empfindung, in der sich Nähe und Ferne, Vertrautes und Fremdes, Bewußtes und Erahntes, Wahrnehmung des Begrenzten und Sehnsucht nach dem Unendlichen in unaufgelöstem Widerspruch miteinander verbinden. Die Kunst aber, die diesem Lebensgefühl am stärksten entsprach, war die Musik, besonders die schon von Wackenroder ob ihrer „*frevelhaften Unschuld*“, ihrer begriffslosen, „*furchtbaren, orakelmäßig zweideutigen Dunkelheit*“ gepriesene Instrumentalmusik<sup>5</sup>. Anders als im Fall des „Klassischen“ erwies sich daher die Anwendung des Begriffs des „Romantischen“ auf musikalische Phänomene von

2 Belege für diese Arten der Verwendung des Begriffs des „Klassischen“ bei Finscher, op. cit. S. 16 ff.

3 Zit. nach F. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart 1929, S. 350 f.; vgl. auch Finscher, op. cit. S. 18.

4 H. R. Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1973, S. 50.

5 W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 1/1799, zit. nach F. Gatz, op. cit., S. 341 f.

vornherein als sinnvoll. So begegnet denn „romantisch“ sowohl als allgemeines Kennzeichen der Musik schlechthin als auch im Sinne eines unterscheidenden Qualitätsmerkmals, das den Meisterwerken der Gegenwart eher als denen der Vergangenheit zuerkannt wird, weil erst in jüngerer Zeit die Musik zu ihrem eigentlichen Wesen gefunden habe. In dieser Bedeutung verwendet es etwa Johann Friedrich Reichardt, der 1805 in einem Rückblick auf die Entwicklung der Musik am preußischen Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellt: „*Die Instrumentalwerke der Bache, Graune und Bendas wichen nach und nach, und endlich ganz den genialischen, romantischen Werken Haydns, Mozarts und ihrer Nachfolger*“<sup>6</sup>.

Reichardts Hinweis auf die genialischen, romantischen Instrumentalwerke Haydns und Mozarts ist bereits Teil jenes Prozesses, von dem schon die Rede war: der allmählichen Erhebung einer Reihe von Werken, die als einmalig mustergültige Vereinigung von handwerklicher Vollendung, formaler Proportioniertheit und ausdrucksstarker Beseelung erscheinen, in den Rang kanonischer Geltung und der Auszeichnung und Verklärung eines bestimmten Abschnittes der Musikgeschichte, speziell der deutschen Musikgeschichte, als eines den Nationalcharakter in idealer Weise verwirklichenden Höhepunktes aller bisherigen Musikentwicklung. Beide Vorgänge hängen anfänglich eng miteinander zusammen, aber sie verlaufen auf die Dauer nicht parallel. Denn die Bildung eines Kanons von Meisterwerken setzte die Vorstellung eines bereits als abgeschlossen betrachteten und deshalb der Diskussion weitgehend entrückten Zeitabschnittes voraus, während sich die Überzeugung von der Blütezeit und Vorherrschaft der deutschen Musik auf die aktuelle Bedeutung und allgemeine Wertschätzung der repräsentativen Gattung der Instrumentalmusik, der Sinfonie, gründete. Zwar werden schon um die Jahrhundertwende Haydn und Mozart – nachdem Mozarts steigender Ruhm den Haydns, der schon viel früher in ganz Europa verbreitet war, erreicht, wenn nicht sogar übertroffen hatte – als „*Helden und Führer*“ ihrer Generation mit Goethe und Schiller verglichen<sup>7</sup>, aber wie diese gelten sie im öffentlichen Bewußtsein zunächst noch als Künstler der Gegenwart und darüber hinaus als Repräsentanten verschiedener Gattungen: Haydns europäische Berühmtheit beruhte auf seiner Instrumentalmusik, vorab auf seinen Sinfonien und Streichquartetten, die Mozarts hingegen auf seinen Opernwerken<sup>8</sup>.

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts jedoch beginnt sich das Bild zu verändern. Einerseits rückt die Gattung der Sinfonie immer mehr in den Vordergrund des Interesses, nicht zuletzt deswegen, weil man in ihr, im Gegensatz zur italienischen Oper und zur französischen Ouvertüre, die von Haydn entwickelte typisch deutsche musikalische Gattung sah<sup>9</sup>, zu der Mozart zumindest mit seinen

6 BMZ 1, 1805, S. 2.

7 Fr. Rochlitz, *Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik*, in: AmZ 1, 1798/99, Sp. 628.

8 Diese Ansicht vertritt noch der Stettiner Pfarrer Triest in seinen *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: AmZ 3, 1800/01, Sp. 393 ff.

9 „*Wie in der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts einige französische Komponisten für den großen ernsten Stil die Form der Ouvertüre so fest bestimmt hatten, daß auch jeder*

letzten drei Sinfonien ebenfalls einen entscheidenden Beitrag geleistet hatte. Andererseits wird man sich, hauptsächlich infolge des steigenden Ansehens Beethovens, der nach 1800 mit einer Reihe von stilistisch als außerordentlich neuartig empfundenen Werken hervorgetreten war, mehr und mehr auch des Abstandes bewußt, der das Denken und Fühlen der Gegenwart bereits von Haydn und Mozart, den Komponisten einer von den geistigen und gesellschaftlichen Veränderungen der Revolutionsjahre im wesentlichen noch unberührten Ära, trennte. Historische Darstellungen aus dem Anfang des Jahrhunderts beschreiben die Epoche Haydns und Mozarts als eine bereits abgeschlossene, in sich geschlossene – als „*heilige Einheit in der Mannigfaltigkeit*“ wird sie 1810 in einer der vielen Parallelen Haydns und Mozarts aus dieser Zeit gerühmt<sup>10</sup> –, zugleich aber auch als die des Anbruchs des neuen, romantischen und vor allem deutschen Zeitalters der Musik. Für einen Autor wie Georg Ludwig Peter Sievers etwa stellt die zurückliegende Epoche bereits einen wie auch immer beschaffenen Höhepunkt aller bisherigen musikalischen Entwicklung dar. Er ordnet in einem Aufsatz von 1807 das Schaffen Haydns und Mozarts der antithetischen Konstruktion von Verstand und Phantasie zu, die, wie er meint, die gesamte künstlerische Welt regiere und kommt zu dem Schluß, daß dieser Gegensatz in den beiden Meistern in schlechthin vollkommener Weise Gestalt angenommen habe<sup>11</sup>. Noch deutlicher wird die Ansicht von der exemplarischen Bedeutung der jüngstvergangenen Ära in einem 1806 erschienenen Aufsatz ausgesprochen, in dem der bevorstehende Druck von Partiturausgaben der Sinfonien Haydns und Mozarts – für sich selbst bereits ein Zeichen der außergewöhnlichen Bedeutung, die man diesen Werken zuerkannte – begrüßt wird, „*Daß die große, vollstimmige Orchestersinfonie, so wie sie die Welt den Deutschen, zuerst Haydn und Mozart, verdankt, der höchste und glänzendste Gipfel der neuern Instrumentalmusik sei; daß sie nicht nur mit vollem Recht ihre eigene Gattung beherrsche, sondern auch, obschon mit weniger Rechte, ihre Macht auch über die andern Gattungen von Instrumentalmusik beweise – (denn rücken nicht z. B. unsere Konzerte, selbst unsere Klaviersonaten, ihnen immer näher?), ja daß sie, wie die Vielvermögenden auf dem höchsten Gipfel zu tun pflegen, auch über ihre Grenzen hinausgreife und allmählich an sich reiße, wozu nur das Recht des Stärkeren privilegiert – (denn werden nicht alle unsere Opern mehr oder weniger Sinfonien mit Gesang – was doch nur in einzelnen seltenen Fällen statt haben sollte? und beugt man nicht fast alle andere Arten von Gesängen zur Opernform hinüber? ja, nehmen nicht sogar die meisten neuern Kirchenstücke mehr oder weniger von dieser Schreibart an?) das (. . .) ist so bekannt und so offenbar, daß es wohl von niemand Wider-*

---

*deutsche Komponist, selbst Händel, alle seine Ouvertüren in jener Form, ohnerachtet ihrer Einfachheit, entwarf und ausarbeitete, so hat unser schöpferischer Haydn in der neuern Zeit eine so charakteristische und zugleich interessante Form für die Konzertsinfonien angegeben, und sie auch selbst so reich ausgestattet und mit solcher Vollendung ausgearbeitet, daß man wohl noch lange nicht wagen wird, eine andre Form als die Seinige hierinnen zu versuchen“* (Joh. Fr. Reichardt in: BMZ 1, 1805, S. 411).

<sup>10</sup> AmZ 12, 1809/10, Sp. 684.

<sup>11</sup> AmZ 9, 1806/07, Sp. 698 f.

*sprach erfahren wird. Von vielem, was hieraus folgt, führe ich nur eins an: Kein Komponist, der mit der Zeit fortgehen und nicht (. . .) Stücke schreiben will, die, wenigstens jetzt, außer ihm selbst kein Mensch hören mag; ferner: kein Musik Studierender, der nach dem Höchsten ringen, nach den vortrefflichsten Mustern sich bilden, und auch sich einen Eingang, ein Publikum schaffen will, endlich: sogar kein wahrer Liebhaber, dem es mit seiner Kunst nur einigermaßen ernst ist – keiner von allen diesen kann ohne Studium oder doch hinlängliche Bekanntschaft mit jenen höchsten Meisterwerken der neusten Instrumentalmusik auskommen“<sup>12</sup>.*

Hier treten, zunächst noch nebeneinander, zwei Bestimmungen auf, die sich bald sondern sollten: auf der einen Seite die Vorstellung von der Musterhaftigkeit der Werke Haydns und Mozarts, von deren normativer Bedeutung nicht nur für künftige Sinfoniekomponisten, sondern auch für das Komponieren in anderen Gattungen, auf der anderen die vom deutschen Ursprung der gegenwärtigen, alle anderen Sparten musikalischer Tätigkeit in den Schatten stellenden Blütezeit der Instrumentalmusik. Die Sonderung beider Aspekte wurde in dem Augenblick zur Notwendigkeit, als die Erscheinung Beethovens in ihrer epochalen Bedeutung voll erkennbar wurde. Denn daß mit Beethovens sinfonischem Schaffen sich die Blütezeit der deutschen Instrumentalmusik fortsetzte, konnte nicht zweifelhaft sein; ebenso wenig aber auch, daß seine Werke als Muster künftigen Komponierens denkbar ungeeignet waren: Was ihre besondere Qualität ausmachte, war nicht ihre Musterhaftigkeit, sondern ihre Unnachahmlichkeit, ihre bis zum äußersten gesteigerte Originalität<sup>13</sup>. So kommt es denn in der folgenden Zeit allmählich zur Ausbildung zweier verschiedener Bedeutungsfelder, für die schließlich der Begriff des „Klassischen“ in gleicher Weise und – denkt man an dessen außermusikalische Vorgeschichte – auch mit gleichem Recht in Anspruch genommen wird: einem, das ästhetisch-stilistisch und einem, das gattungsgeschichtlich-national bestimmt ist. Am Beginn des Jahrhunderts allerdings ist zunächst noch jede Art der Übertragung des Begriffs des „Klassischen“ auf musikalische Sachverhalte problematisch. Denn von „klassischer“ Musik in speziell terminologischer Bedeutung sprechen zu wollen, mußte solange paradox anmuten, wie nicht nur das Wesen aller Musik, sondern in besonderer Weise gerade auch das der neueren Instrumentalmusik als spezifisch

12 AmZ 8, 1805/06, Sp. 616 f.

13 Diese Anschauung hält noch lange an. „Dem aufmerksamen, den Gang der Epochen kombinierenden Beobachter“, so liest man 1820, „hat sich schon seit langem die unwillkommene Bemerkung aufgedrungen, wie sehr seit Mozarts und Haydns artistischem und physischem Ableben der damals so herrlich grünende – wahrhaft kolossale Zweig der Tonkunst – die echte Symphonie – vernachlässigt worden sei. Was Beethovens Universal-Genie darin geleistet, muß in die Kategorie der Meteore gereiht werden: erzeugt von der Elemente Urkraft, scheidert jeder nachahmende (. . .) Versuch“ (AmZ 22, 1820, Sp. 585). Und noch 1828 schreibt G. W. Fink: „Mit Haydn und Mozart darf Beethoven so wenig verglichen werden, als z. B. Klopstock und Schiller mit Goethe (. . .) Wenn aber davon die Rede ist, welche Meister unter den neueren man sich zuvörderst zu seinem Studium wählen solle, werden wir allerdings Haydn und Mozart den Vorzug vor Beethoven unbedingt einräumen, denn in keiner Fertigkeit, die sich der Mensch durch Fleiß aneignen kann, stehen diese Meister unserm Beethoven nach (. . .) Je größer ein gegebenes Muster ist, desto mißlicher ist die Nachahmung“ (AmZ 30, 1828, Sp. 184).

„romantisch“ angesehen wurde. Daß gleichwohl der Gedanke an eine Art von für die Musik eigentümlicher „romantischer Klassizität“ nicht völlig fernlag, bezeugt ein Aufsatz des bereits erwähnten Georg Ludwig Peter Sievers aus dem Jahr 1817, in dem der Verfasser dem von ihm als rhetorisch-deklamatorisch beschriebenen musikalischen Nationalcharakter Frankreichs den poetisch-romantischen Ausdruck deutscher Musik gegenüberstellt. Daran schließt sich die Feststellung, daß die französische Musik deshalb immer der Worte bedürfe, während die romantische Tendenz der deutschen Musik dazu geführt habe, daß Deutschland „klassische Instrumentalkomponisten“ besitze<sup>14</sup>.

Seit die *Eroica* nach anfänglichen Verständnisschwierigkeiten sich die Konzertsäle Europas erobert hatte, galt Beethoven unumstritten als bedeutendster Instrumentalkomponist der Gegenwart<sup>15</sup>. Damit aber wurde aus dem Doppelgestirn Haydn–Mozart, das bis dahin den Ruhm der deutschen Musik ausgemacht hatte, nun die Trias Haydn–Mozart–Beethoven, deren Namen bald so sehr zu einer untrennbaren Einheit, zu einer fast stereotyp verwendeten Formel zusammenwachsen, daß es schließlich möglich und auch üblich wird, nur mehr von den „drei Heroen der deutschen Tonkunst“ zu sprechen<sup>16</sup>: Aus Individuen sind Objekte nationalen Selbstbewußtseins geworden, Repräsentanten eines Volksgeistes, von dem man glaubte, daß er in der Tonkunst, als einer spezifisch deutschen Domäne, Gestalt angenommen habe. Schon 1805 taucht die Zusammenstellung der drei Meister, möglicherweise zum ersten Mal, in einem Aufsatz von Christian Friedrich Michaelis *Über das Erhabene in der Musik* auf<sup>17</sup>. Was indessen anfänglich eine reine Aufzählung ist, wird, einsetzend mit E. T. A. Hoffmanns berühmter, 1810 erstmals veröffentlichter Rezension der fünften Sinfonie Beethovens<sup>18</sup>, zu einer Konstruktion, in der die Verschiedenheiten der drei Meister kunstvoll zu einem triadischen Ganzen zusammengefaßt erscheinen. In diesem Ganzen, der romantischen Instrumentalmusik, stellt nach Hoffmann Haydn das Menschliche, Mozart das Übermenschliche romantisch dar. Beethovens Musik aber überwindet jede Distanz zum Dargestellten, sie tilgt auch den Rest jeder Gegenständlichkeit und bewegt in uns selbst „die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist“. Das Originelle an Hoffmanns Konstruktion ist, daß sie nicht bei der Konstatierung der Neuartigkeit von Beethovens Sinfonien stehenbleibt, sondern versucht, diese Neuartigkeit als Vollständigkeit der bereits von Haydn und Mozart entwickelten Möglichkeiten der Instrumentalmusik und darüber hinaus als Verwirklichung ihres Ideals schlechthin darzustellen<sup>19</sup>. Was Hoffmann mit seinem Aufsatz bezweckt, ist also nicht, auf

---

14 AmZ 19, 1817, Sp. 268 f.

15 Daß Beethoven um 1804 bereits „unbestritten als einer der ganz Großen“ galt, wird auch bei P. Schnaus, *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, München 1977, S. 34, betont.

16 Vgl. AmZ 34, 1832, Sp. 75; ähnlich auch G. W. Fink in: AmZ 37, 1835, Sp. 561.

17 BMZ 1, 1805, S. 180.

18 AmZ 12, 1809/10, Sp. 630 ff.

19 Vgl. dazu neuerdings auch P. Schnaus, op. cit., S. 70 ff.



irgendwelche aus kontinuierlicher Tradition ableitbare Gemeinsamkeiten der Gestaltungsprinzipien der drei Meister hinzuweisen, sondern das Neu- und Andersartige der Musik Beethovens zu rechtfertigen: Nicht die Einheit einer die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens umschließenden Epoche wird von ihm konstruiert, sondern die historische Notwendigkeit, die innere Berechtigung der spezifischen Eigenart Beethovens soll einsichtig gemacht werden.

Hoffmanns Beethoven-Aufsatz hat in der Folge das Modell für zahllose Nachahmungen in immer neuen, oft phantasievoll ausgeschmückten Bildern abgegeben, in denen das Schaffen der drei Meister sei es mit Morgen, Mittag und Abend, sei es mit Kindes-, Jünglings- und Mannesalter oder mit Frühling, Sommer und Herbst und ähnlichem mehr verglichen wurde. Er bildete aber auch den Ausgangspunkt für eine Reihe anspruchsvollerer Konstruktionen, vor allem seit sich mit Beginn der zwanziger Jahre der Einfluß von Hegels philosophischem Denken auch in der Musikkultur immer deutlicher bemerkbar machte. Frei davon ist noch ein schon 1815 veröffentlichter Aufsatz des Leipziger Ästhetikers – und späteren Göttinger Philosophieprofessors – Amadeus Wendt, der die Unterschiede zwischen Haydn, Mozart und Beethoven als solche zwischen methodisch-planmäßiger, organischer und phantastisch-freier Gestaltung darstellt<sup>20</sup>. Anders jedoch als bei Hoffmann werden die Differenzen zwischen den drei Meistern hier als Momente einer einheitlichen Entwicklung der Instrumentalmusik interpretiert, die in der organischen Gestaltungsweise Mozarts ihren Höhepunkt erreicht, um in Beethovens Schaffen bereits ihr Ende ahnen zu lassen. 1836, also rund zwanzig Jahre später, hat Wendt seinen Entwurf dann der mittlerweile in Mode gekommenen Terminologie Hegels angepaßt<sup>21</sup>. Wie Hegel die Aufeinanderfolge der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform auf das wechselnde Verhältnis von Idee und Erscheinung zurückführt<sup>22</sup>, so stellt Wendt nun die Entwicklung von Haydn zu Beethoven als einen Prozeß dar, in dem die Relation von Stoff und Form in jeweils anderer Weise verwirklicht wird. Haydn erscheint jetzt als der Komponist, bei dem die Form noch über den Stoff herrscht, bei Mozart findet sich die „völlige Durchdringung der Form und des Stoffes“, bei Beethoven jedoch treten beide Momente abermals auseinander, gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form. Und wie für Hegel die Kunst in der klassischen Kunstform ihren eigenen Begriff in vollkommener Weise realisiert, so stellt sich für Wendt – darin unterscheidet sich die spätere nicht von der früheren Arbeit – wiederum Mozart als der eigentliche Mittelpunkt eines Zeitabschnitts dar, der nun insgesamt als „klassische Periode“ bezeichnet wird<sup>23</sup>.

20 *Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio*, in: AmZ 17, 1815, Sp. 345 ff. (mehrfach fortgesetzt); hier vor allem Sp. 382 ff.

21 *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland*, Göttingen 1836, S. 4 ff.; vgl. dazu die Ausführungen bei Finscher, op. cit., S. 21 ff., sowie bei Eggebrecht, *Beethoven*, S. 8 ff.; ders., *Versuch*, S. 45 ff.

22 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, Berlin 1955, S. 310 ff.

23 Wendt, op. cit., S. 3. Diese „klassische Periode“ wird ausdrücklich als eine Zeit bezeichnet, in der sich „das deutsche (Sperrung vom Verf.) Gefühl, angeregt von dem reichern und freieren Leben, welches sich seit den letzten zwei Dezennien des verflossenen Jahrhunderts unter den merkwürdigsten Umgestaltungen der bürgerlichen Welt eröffnete, immer freier, tiefer, umfassender, gewaltiger in Tönen“ aussprach.



Auch in Wendts Konstruktion, so mag es zunächst scheinen, sind also noch beide Aspekte des „Klassischen“ vereinigt, der einer das Schaffen Haydns, Mozarts und Beethovens umfassenden Periode nationaler Kunstblüte – die übrigens in dem Entwurf von 1836 nicht mehr allein mit der Gattung der Sinfonie verbunden wird – und der des stilistischen Ideals eines schlechthin vollkommenen Ausgleichs stofflicher und formaler Momente in der Gestalt bestimmter, als musterhaft empfundener Werke. Aber ihre Trennung zeichnet sich bereits deutlich ab. Der Begriff des „Klassischen“ nämlich wird von Wendt nur auf den durch das Wirken der drei Meister bestimmten Zeitraum angewendet, nicht aber im Sinne einer vereinheitlichenden stilistischen Kennzeichnung ihrer Kompositionen. Denn daß deren Musik höchst verschieden ist, daß „mit Beethoven eine große Epoche herbeigeführt worden ist, eine Epoche, durch welche die weltliche Musik den Gipfel ihrer Energie und Bedeutsamkeit erstieg“, ist für Wendt nun nicht mehr zweifelhaft<sup>24</sup>. Wendt unterscheidet also zwischen einer „klassischen Periode“ und der Epoche Beethovens, und er folgt damit der ursprünglichen Bedeutung beider Begriffe: Die Periode ist charakterisiert durch ihre Wellenbewegung, in der ein frühes, vorbereitendes, ein mittleres, den Höhepunkt bezeichnendes und ein spätes, abschließendes Stadium aufeinander folgen, die Epoche dagegen durch ein herausragendes Ereignis oder eine hervorragende Persönlichkeit, die ihrer Zeit den Stempel aufdrückt. Erst diese Unterscheidung von Periode und Epoche aber erschließt den vollen Sinn von Wendts Ausführungen und macht darüber hinaus ihren engen Anschluß an Hegels Ästhetik vollends deutlich. Denn indem sie, wenn auch unausgesprochen, Beethovens Epoche in Parallele zu Hegels romantischer Kunstform setzt, übernimmt sie von dieser auch deren ambivalente Stellung innerhalb der triadischen Gesamtkonzeption: Wie bei Hegel die romantische Kunstform der klassischen gegenüber ein Weniger unter dem Aspekt der Schönheit der Erscheinung, ein Mehr aber im Prozeß der Selbstverwirklichung des Geistes bedeutet, so erreicht in Wendts Modell die Epoche Beethovens zwar nicht die ideale Vollkommenheit derjenigen Mozarts, übertrifft sie aber an Energie und Bedeutsamkeit. Mit anderen Worten: auch Beethovens Musik gehört zwar noch zur „klassischen Periode“ deutscher Tonkunst, aber sie ist ihrem Geist nach bereits „romantisch“.

Die Abgrenzung der Epoche Haydns und Mozarts von der Beethovens war nicht nur für Wendt eine Selbstverständlichkeit. Sie entsprach etwa seit Anfang der 1820er Jahre, vor allem, seitdem Beethoven mit den teils Unverständnis und Ratlosigkeit, teils überschwengliche Begeisterung hervorrufenden Kompositionen seines Spätwerks an die Öffentlichkeit getreten war, der allgemeinen Überzeugung<sup>25</sup>. Exem-

---

24 Wendt, op. cit., S. 1.

25 Als Beispiel sei der Anfang der Rezension der Klaviersonaten op. 109, 110 und 111 in *AmZ* 26, 1824, Sp. 213 ff., zitiert: „Es mögen ungefähr etwas über 30 Jahre sein, als die herrliche Erscheinung des Beethovenschen Genius in der musikalischen Kunstwelt zum ersten Male die Empfänglichen und Gebildeten entzückte. Dieser Genius schuf eine neue Epoche. Alle Bedingungen eines musikalischen Kunstwerkes: Empfindung, Geist und Gefühl in Melodie, Harmonie und Rhythmik wurden von Hrn. v. B. auf eine neue ihm eigentümliche Weise erfüllt“.

plarisches zeigt sich das an der 1834 erschienenen *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* Raphael Georg Kiesewetters, in deren Epocheneinteilung die Namen Haydns und Mozarts für die vorletzte, die Beethovens und Rossinis aber für die jüngste Epoche der Musik stehen<sup>26</sup>, eine Ansicht, die Franz Brendel auch 1846 noch teilt<sup>27</sup>. Und 1837 stellt Wolfgang Robert Griepenkerl fest: „*Beethoven unterscheidet sich auf das Bestimmteste von seinen Vorgängern. An eine Ähnlichkeit, wie sie wohl zwischen Haydn und Mozart nachzuweisen wäre, ist bei ihm nicht zu denken*“<sup>28</sup>.

Auch für diejenigen, die in Beethovens Spätwerk den Anbruch einer ganz neuen Epoche der Musik sahen, blieb jedoch die Vorstellung einer durch die Namen Haydn, Mozart und Beethoven gebildeten dialektischen Triade ein überzeugendes Denkmodell. Anders freilich als bei Wendt, in dessen Konstruktion Mozart den inneren Mittelpunkt bildete, erschien bei ihnen nun Beethovens Schaffen als krönende Synthese, als Erfüllung dessen, was bei Haydn und Mozart lediglich vorbereitet worden war. Schon 1824 hatte Adolf Bernhard Marx in seiner *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein Modell entworfen, in dem Mozart als Komponist von Sinfonien mit vorwiegend lyrisch-subjektiver Tendenz und Haydn als Schöpfer von Instrumentalwerken mit Neigung zu objektiv-gegenständlicher Darstellung antithetisch gegenübergestellt worden waren, während Beethoven als der Komponist angesehen wird, in dessen Hauptwerken sich subjektiver Ausdruck und objektive Darstellung vereinigten<sup>29</sup>. Und noch 1846 begegnet in der *Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung* ein unter dem Pseudonym Julius Wend veröffentlichter Aufsatz, in dem Marx' Konstruktion nur wenig verändert wiederkehrt<sup>30</sup>: Hier erscheint Haydn als der mit der Naivität eines kindlichen Gemüts empfindende, Mozart als der von jugendlich-schwärmerischem Gefühl erfüllte, Beethoven aber als der Meister, in dem die Kunst gleichsam ihr Mannesalter erreicht hat, in dem sich die von außen angeregten Empfindungen mit den nach außen drängenden Gefühlen vereinigen, um sich in Werken niederzuschlagen, die durch objektiven Gehalt und erfülltes inneres Leben zugleich charakterisiert sind.

26 R. G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig<sup>1</sup> 1834; ebenso auch in der 2. Auflage von 1846, S. 96 ff. Hier wäre auch an Spohrs *Historische Sinfonie* von 1839 zu denken, deren zweiter Satz im Zeitgeschmack Haydns und Mozarts komponiert ist, während der dritte das Zeitalter Beethovens darstellt.

27 Fr. Brendel, *Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland*, in: NZfM 24. Bd., 1846, S. 197 f.

28 NZfM 6. Bd., 1837, S. 69. In seiner 1838 erschienenen Novelle *Das Musikfest oder die Beethovener* schreibt Griepenkerl: „*Mit Beethoven beginnt die erste Epoche dieser Kunst [der Musik] in welthistorischer Bedeutung*“; hier zit. nach der 2. Auflage 1841, S. 63.

29 A. B. Marx, *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache*, in: BAmZ 1, 1824, S. 165 ff. Vgl. A. Forchert, *A. B. Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, in: *Beiträge zur Berliner Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. C. Dahlhaus (im Druck).

30 J. Wend, *Berlioz und die moderne Symphonie*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 1846, S. 157 ff.

Gleichgültig aber, ob die Trias Haydn–Mozart–Beethoven im Bilde einer Periode mit dem Höhepunkt auf dem mittleren Glied oder in dem einer fortschreitenden Entwicklung gesehen wurde, in dem das die Synthese verkörpernde abschließende Moment gleichzeitig als Thesis eines nun auf höherer Ebene neu ansetzenden Dreierschritts zu betrachten war<sup>31</sup> – das Ziel von Darstellungen dieser Art blieb immer die Konstruktion eines in sich stimmigen und planvoll-vernünftigen Geschichtsablaufs, nicht aber die Beschreibung empirischer Befunde. Dem entspricht auch die Auswahl der musikalischen Merkmale der Kompositionen, die durchweg so getroffen ist, daß sich aus ihr die Notwendigkeit, die Folgerichtigkeit und damit auch die allgemeine Bedeutung der jüngeren Entwicklung der deutschen Musikgeschichte ableiten ließ. Obwohl aber der Zweck aller solcher Denkmodelle, die Glorifikation einer *aetas aurea* deutscher Tonkunst, durchweg deutlich erkennbar ist, hat Wendts Bezeichnung der Zeit zwischen etwa 1760 und 1827 als „*klassische Periode*“ zunächst kaum Nachfolger gefunden. Der überwiegende Teil der deutschsprachigen Musikschriftsteller kennt entweder nach wie vor das Attribut „klassisch“ nur in Verbindung mit bestimmten Komponisten oder deren Werken – wobei als „klassische Meisterwerke“ nicht nur solche Haydns, Mozarts und Beethovens, sondern auch Kompositionen Bachs, Händels, Glucks und darüber hinaus vor allem ältere italienische Werke im Kirchenstil bezeichnet werden<sup>32</sup> – oder er schließt sich einem Sprachgebrauch an, der auf ganz andere Vorbilder verweist. Robert Schumann freilich hat vereinzelt Wendts Terminologie übernommen, so, wenn er anlässlich seiner Rezension von Adolf Henselts op. 1 den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen als den „*Romantiker der klassischen Periode*“, Henselt aber als „*Klassiker einer romantischen Zeit*“ bezeichnet<sup>33</sup>.

Wenn derselbe Schumann jedoch in anderem Zusammenhang von dem Geschmack des Leipziger Konzertpublikums für Werke der „*älteren klassischen Schule*“ spricht<sup>34</sup>, dann ist in diesem Ausdruck bereits stillschweigend dessen Gegenbegriff, der einer „neuen romantischen Schule“, mitgedacht. In Formulierungen dieser und ähnlicher Art macht sich ein Denken bemerkbar, das weniger der deutschen als vielmehr der französischen Sicht auf die jüngstvergangene Musikgeschichte

---

31 Für solche zur Zukunft hin offenen Modelle ist die durch Beethoven auf ihren Höhepunkt geführte Instrumentalmusik wiederum nur Thesis in einem neuen Dreierschritt, in dem sich Instrumental- und Vokalmusik zu einem die Errungenschaften der musikalischen Entwicklung aller Zeiten und Völker vereinigenden „Gesamtkunstwerk“ zusammenschließen. Gedanken dieser Art hat z. B. Marx entwickelt (vgl. Forchert, op. cit.). An ihn hat sich später u. a. Franz Brendel angeschlossen, der in seinem Aufsatz *Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper*, in: NZfM 23. Bd., 1845, S. 124 ff. (im folgenden Bd. fortgesetzt), bereits ausdrücklich auf Richard Wagner als einen Komponisten hinweist, der zu dem richtig erfaßten Ziele hinstrebe, zu einem Kunstwerk, das, indem es alle Mittel musikalischen Ausdrucks zusammenfasse, selbst zum Ausdruck einer alle Hörschichten umfassenden gesellschaftlichen Gesamtheit werde.

32 In A. B. Marx' BAmZ wird das Attribut „klassisch“ dagegen vorwiegend der älteren deutschen Kirchenmusik zuerkannt.

33 NZfM 7. Bd., 1837, S. 70.

34 NZfM 12. Bd., 1840, S. 140.

entspricht. Unter dem Einfluß der französischen Musikkritik, der sich seit den Jahren um 1830 in den deutschen Musikzeitschriften mehr und mehr bemerkbar macht, kommt es nämlich allmählich zu einem Bedeutungswandel, von dem zunächst zwar vor allem der Begriff des „Romantischen“ betroffen ist, der aber auch das Verständnis des „Klassischen“ nicht unberührt läßt. Neben die alte Bedeutung des „Romantischen“ als Kennzeichen des musikalischen Ausdrucks einer allgemeinen Lebenshaltung tritt nun eine neue, der „romantisch“ vornehmlich als klassifizierende Bezeichnung einer Komponistenschule dient, die sich auf Beethoven als ihren geistigen Führer bezieht. Ein solcher Bedeutungswandel konnte sich in Deutschland um so leichter durchsetzen, als er bereits durch eine Anschauung vorbereitet war, die das Romantische als das prinzipiell alle Musik Auszeichnende im Schaffen Beethovens in ganz besonderer Weise verwirklicht sah. Charakteristisch für diese Ansicht ist ein aus dem Jahre 1816 stammender Vergleich Haydns, Mozarts und Beethovens mit den drei Tageszeiten, einer der vielen, die in diesen Jahren begegnen, der aber deshalb interessant ist, weil er die Zuordnung Beethovens zum Abend damit begründet, daß die tieferstehende Sonne ungleich romantischer auf das Gemüt wirke als ihr höherer Stand zu früherer Stunde<sup>35</sup>. Auch Amadeus Wendt hatte übrigens schon 1815 die Eigenart Beethovenscher Kompositionen in einer Übersteigerung des romantischen Wesens aller Instrumentalmusik erblickt<sup>36</sup>. Doch sind solche mehr oder minder vagen Hinweise auf das „Romantische“ im Werk Beethovens noch weit entfernt von der präzisen Bedeutung, mit der der Begriff bereits im ersten Jahrgang der seit 1827 in Paris erscheinenden *Revue musicale* gebraucht wird.

Wie in Deutschland, so hatte auch in Frankreich der Begriff des „Romantischen“ eine lange und wechselhafte Vorgeschichte, bevor er auf musikalische Sachverhalte übertragen wurde<sup>37</sup>. Es ist bekannt und vielfach dargestellt worden, wie das zunächst in der Definition August Wilhelm Schlegels durch Madame de Staël in Frankreich eingeführte Begriffspaar „klassisch-romantisch“ in den zwanziger Jahren zum Ausgangspunkt regelrechter Parteibildungen und zum Gegenstand permanenter literarischer Diskussionen in der Pariser Öffentlichkeit wurde. Dabei nehmen beide Begriffe allmählich neue Bedeutungen an: indem die in Schlegels Begriffspaar mitgedachte historische Komponente unterdrückt wird, werden sie einerseits im Sinne von Stilbegriffen, zur Unterscheidung eines „genre classique“ vom „genre romantique“ verstanden, andererseits aber dienen sie den Anhängern der modernen Literatur zur Abgrenzung gegen den Konservatismus der Académie française und damit zur wertenden Kennzeichnung von Neuem und Altem, Aktuellem und Überholtem. Dieser Streit zwischen den Anhängern des Neuen und denen

---

35 AmZ 18, 1816, Sp. 110 f.

36 AmZ 17, 1815, Sp. 350. Hier wird Beethoven als ein Meister bezeichnet, „dessen reicher, kolossaler Geist, durch Mozart und Haydn entzündet, aus der romantischen Instrumentalmusik sich gleichsam einen Dom bis in die Wolken erbaut hat“.

37 Vgl. dazu R. Bray, *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*, Paris 1932; H. R. Jauß, op. cit., S. 50 ff.

des Alten wird, wenngleich mit einiger Verspätung, auch in der Pariser musikalischen Presse ausgetragen. Und wie auf literarischem Gebiet ein sich um die Person Victor Hugos scharender Kreis junger Schriftsteller gegen die Bevormundung durch die Académie Einspruch erhob, so sind es in der Musik die sich ebenso als „romantiques“ und als „parti du mouvement“ verstehenden Anhänger eines Berlioz, Liszt und Chopin, die sich nun gegen die verständnislose Verurteilung moderner Kompositionen durch ein paar konservative Musiktheoretiker auflehnen, die, wie Joseph d'Ortigue 1831 in einem Artikel in der *Revue de Paris* schreibt, als unveränderliche Regeln ausgeben wollen, was in Wahrheit nichts anderes sei als „des formules arbitraires péniblement élaborées dans leur tête“. Ein paar Sätze weiter zieht er dann selbst den Vergleich zur Situation der zeitgenössischen Literatur: „Cette école, en littérature, a pris le nom de classique ou d'académique, en musique, elle s'est décorée du nom de Conservatoire“<sup>38</sup>.

François-Joseph Fétis, der Herausgeber der *Revue musicale* und selbst einer jener konservativen Musiktheoretiker, die d'Ortigue anprangerte, verwendet die Begriffe „classique“ und „romantique“ im Grunde in ganz ähnlicher Weise wie sein Widersacher zur Charakterisierung des Alten und Neuen, mit dem fundamentalen Unterschied freilich, daß für ihn das Alte nicht nur das den Regeln Gehorchende, sondern auch das Meisterlich-Vorbildliche darstellt<sup>39</sup>, während er der Musik der „romantiques“ mit großer Skepsis begegnet. Als deren geistigen Vater betrachtet er Beethoven, den „chef de l'école actuelle“<sup>40</sup>, dessen Stellung in der Musik mit der Goethes in der Literatur zu vergleichen sei<sup>41</sup>. Schon Beethoven habe es indessen nie zu jener Reinheit des Stils gebracht, wie sie Haydn und Mozart in ihren Werken so vorbildlich verwirklicht hätten<sup>42</sup>. Bei aller Bewunderung für Beethovens Originalität rügt Fétis die Unausgeglichenheit seiner Kompositionen, den mangelnden Zusammenhang, das unvermittelte Nebeneinander von großen Schönheiten auf der einen, Härten und Bizarrerien auf der anderen Seite. Gerade diese Eigenschaften freilich

38 Joseph d'Ortigue, *Du mouvement et de la résistance en musique*, in: *Revue de Paris* vom 5. Juni 1831. Aus d'Ortignes Aufsatz entwickelte sich eine Polemik mit Fétis, die in der *Revue musicale* 11. Bd. 1831 ausgetragen wurde.

39 Fétis verwendet „classique“, dem französischen Sprachgebrauch folgend, im allgemeinen im Sinne von erstrangig, mustergültig. Dabei dienen ihm als wichtigste Urteilkategorien für die „qualités classiques“ in der Musik „style pur“ und „raison“. Diese für die Zeit um 1830 extrem konservative Haltung hat zur Folge, daß von ihm nur ältere Meister wie Palestrina, Carissimi, Marcello, Händel, Bach, Haydn und Mozart als „auteurs classiques“ anerkannt werden.

40 *Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France*, in: *Revue musicale* 1. Bd., 1827, S. 293.

41 Ebenda, S. 352.

42 *Biographie de Beethoven*, in: *Revue musicale* 1. Bd., 1827, S. 114: „Comme il arrive presque toujours, quand les études sérieuses de composition ne sont point faites dans l'enfance, il était trop tard pour que Beethoven pût devenir un savant compositeur; sa manière était fixée, et, malgré les leçons d'Albrechtsberger, il ne put jamais acquérir une grande pureté de style“. Nach Fétis' Ansicht konnte Beethoven also schon deshalb kein klassischer Autor werden, weil er weder ein „compositeur savant“ war noch die notwendige „pureté de style“ besaß.

seien es, die ihn zum Führer und Vorbild der „*école romantique de la musique*“ gemacht hätten, in der man nun versuche, noch über Beethoven hinauszugelangen<sup>43</sup>.

Die Ansicht der *Revue musicale* über Beethoven wurde dem deutschen Musikpublikum im Frühjahr 1828 durch einen Artikel in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* bekanntgemacht, zu dem deren Herausgeber Gottfried Wilhelm Fink, selbst ähnlich konservativ eingestellt wie sein Pariser Kollege, einige zusätzliche Bemerkungen beigesteuert hatte<sup>44</sup>. In ihnen wird das alles in allem wenig günstige Urteil, das Fétis über Beethoven gefällt hatte, zwar zurückgewiesen, gleichzeitig jedoch die „*Gerechtigkeit, die das Ergreifende seiner Romantik willig anerkennt*“, hervorgehoben. In der Ansicht über jene jungen Komponisten, die in Beethovens Fußstapfen zu treten sich vorgenommen haben, stimmt Fink mit Fétis vollkommen überein: auch er hält die Nachahmung Beethovens für einen Irrweg. Damit ist die Meinung der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* für lange Zeit festgelegt. Der Romantiker Beethoven wird gerühmt, die „romantische Schule“ aber abgelehnt. „*Mit der Romantik*“, so schreibt Fink 1835, „*macht kein Mensch Schule, der eine gute Schule machen will*“<sup>45</sup>. Statt dessen empfiehlt er Haydn und Mozart als Vorbilder für angehende Komponisten<sup>46</sup>.

Welcher Kreis von Musikern indessen zu den Vertretern der „romantischen Schule“ zu rechnen und wie er, um Verwechslungen mit dem im traditionellen Verständnis positiven älteren Romantik-Begriff zu begegnen, zu bezeichnen sei, darüber sind sich deren Gegner keineswegs einig. Während Fétis zur „*école romantique de la musique*“ zunächst vor allem deutsche Komponisten wie Hummel, Weber oder Spohr rechnet<sup>47</sup>, richtet sich die ablehnende Haltung der deutschen Konservativen in erster Linie gegen alles, was aus Frankreich kommt. Daß dabei keineswegs allein musikalisch-sachliche Gründe, sondern in erheblichem Maße auch politische Motive eine Rolle spielen, ist nicht zu übersehen. Für nicht wenige deutsche Kritiker war offensichtlich schon die Tatsache, daß ein Werk im Paris der Zeit nach der Juli-Revolution von 1830 Erfolg haben konnte, Grund genug, es in Bausch und Bogen abzulehnen<sup>48</sup>. Solche Haltung bezieht sich zunächst vor allem

43 *Examen de l'état actuel* (vgl. Anm. 40), S. 353: „*Les succès de Beethoven tracèrent la route aux jeunes musiciens; chacun s'empressa de la suivre, et comme il n'est pas facile de s'arrêter dans ce romantisme de la musique, on finit par trouver le modèle trop simple, et par dépasser les bornes dans lesquelles il était resté*“. Von einer „*école romantique de la musique dont Beethoven a jeté les premiers fondements*“ spricht Fétis in anderem Zusammenhang (*Revue musicale*, 5. Bd., 1829, S. 235).

44 *Urteil über Beethoven aus der Revue musicale, mit deutschen Ansichten von G. W. Fink*, in: *AmZ* 30, 1828, Sp. 165 ff.

45 *AmZ* 37, 1835, Sp. 164.

46 Vgl. oben Anm. 13.

47 *Revue musicale* 1. Bd., 1827, S. 353 ff. Erst später wendet er sich auch gegen Berlioz und Liszt.

48 Hier ergänzt sich die antifranzösische Haltung mancher politischer Liberaler vor 1830 – wie etwa A. B. Marx – auf fatale Weise mit der politisch konservativer oder deutschtümelnder Musikkritiker wie G. W. Fink oder A. v. Zuccalmaglio nach der Juli-Revolution.

auf die Stücke mit der stärksten öffentlichen Resonanz, auf die Erfolgsoptern Aubers, Hérolds, Meyerbeers und außerdem auf Scribe als den erfolgreichsten Librettisten der Zeit um und nach 1830<sup>49</sup>.

Die Bezeichnung dieser Gruppe als „*neuste französische Schule*“<sup>50</sup> gilt also einer Richtung, gegen die fast unterschiedslos in der gesamten musikalischen Presse Deutschlands polemisiert wird. Der gleiche Name – und die gleiche ablehnende Grundhaltung – wird indessen bald auch auf die Werke von Pariser Instrumentalkomponisten übertragen. So erläutert beispielsweise Gustav Schilling den von dem deutschen abweichenden französischen Romantik-Begriff – der mit dem des „Neuen“ ja weitgehend identisch ist – mit Hinweis auf die Werke von Liszt, Berlioz, Chopin, Aubert, Halévy u. a., deren gemeinschaftliches Kennzeichen eine Haltung sei, die „*alles, was bisher als Gesetz in der Kunst gegolten hat (. . .) über den Haufen stürzen*“ wolle, eine Einstellung, die man am besten durch das Wort „*Romanticismus*“ ausdrücken könne<sup>51</sup>. Als andere Bezeichnungen für die Pariser Komponisten der Jahre um 1830 begegnen: „*romantisch-phantastische Schule*“<sup>52</sup>, „*Teufelsromantik*“<sup>53</sup>, „*überromantisch*“<sup>54</sup>, „*Hyperromantiker*“<sup>55</sup>, „*Pseudoroman-*

49 Die politische Motivierung solcher Angriffe wird besonders deutlich in einer anonymen „*Protestation*“, die sich – unter ausdrücklichem Hinweis auf die Juli-Revolution in Paris – gegen Auber/Scribes *La Bayadère amoureuse* richtet. In ihr wird die Oper als Angriff auf die heiligsten Güter der Nation und die Grundfesten des Staates denunziert und zu ihrem Boykott aufgerufen (AmZ 33, 1831, Sp. 537 ff.). In ähnlichem Ton entrüstet sich ein Berliner Einsender (AmZ 34, 1832, Sp. 230): „*Wohin muß unser deutsches Publikum geraten, wenn es ferner diese französischen Mißgeburten, die aller Achtung für Sittlichkeit, Religion, guten Geschmack und der heiligsten Gefühle der Menschheit spotten, auf der vaterländischen Bühne duldet?*“ Noch Schumanns *Hugenotten*-Rezension (NZfM 7. Bd., 1837, S. 73 ff.) spricht eine ähnliche Sprache.

50 AmZ 34, 1832, Sp. 332.

51 *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. VI, Stuttgart 1838, S. 36. Gegen diese Vereinigung stilistisch so verschiedenartiger Komponisten wie Auber und Berlioz unter dem Namen einer „*romantischen Schule Frankreichs*“ wendet sich ein Artikel der *Gazette musicale* (6, 1839, S. 114), in dem Schillings *Ästhetik der Tonkunst*, Mainz 1838, rezensiert wird, wo auf S. 275 der Inhalt seines Lexikonartikels nochmals wiedergegeben ist.

52 Die Bezeichnung wird ursprünglich auf die jungen Pariser Klavierkomponisten angewendet, die sich der älteren, „*mechanischen*“ Schule Czernys und Kalkbrenners entgegenstellen; vgl. NZfM 1. Bd., 1834, S. 4 und AmZ 37, 1835, Sp. 33, wo G. W. Fink schreibt: „*Es ist unsern geehrten Lesern aus früheren Mitteilungen bekannt, daß man mit den Herren Liszt, Chopin, Hiller u. einigen andern eine neue Epoche namentlich der Pianofortekomposition beginnt, die vorzugsweise bald die romantische, bald die phantastische genannt wird*“. Zu den Komponisten dieser Schule wird aber bald auch Berlioz gerechnet (NZfM 3. Bd., 1835, S. 88).

53 Der Ausdruck „*Teufelsromantik*“ ist abgeleitet von der Vorliebe der französischen Komponisten für Stoffe, in denen Teufel, Dämonen, Hexen u. ä. m. vorkommen, wie in Meyerbeers *Robert le diable*, Gomis' *Le diable à Seville*, Berlioz' *Huit scènes de Faust*, seiner *Symphonie fantastique* u. v. a. Die Übertreibungen, die sich hier – übrigens ähnlich wie in der gleichzeitigen französischen Literatur – einige junge Komponisten zuschulden kommen ließen, dienten in der deutschen Presse als willkommene Bestätigung eigener Vorurteile. So wurde Fétis' Bericht über ein Konzert des sich selbst als „*musicien romantique*“ bezeichnenden Hippolyte Monpou, der bereits die Konzertzettel mit Teufelsdarstellungen hatte schmücken lassen (*Revue musicale*



tik“<sup>56</sup> und „*neuromantische Schule*“<sup>57</sup>. Der polemische Charakter, der allen diesen Ausdrücken anhaftet, kennzeichnet indessen nicht nur die der französischen Musik gegenüber ablehnende Haltung konservativer Organe wie Finks *Allgemeiner musikalischer Zeitung*. In ähnlich abfälliger Weise wie dort wird zuweilen auch in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* über die „*französische neu romantische*

13. Bd., 1833, S. 86), sofort in Finks Zeitung, gleichsam als Beweis für die überspannt exzentrische Haltung der französischen Romantiker, nachgedruckt (AmZ 35, 1833, Sp. 492 f.), obwohl die *Gazette musicale*, das eigentliche Organ der jungen französischen Komponisten um Berlioz, Liszt und Chopin, sich in ihrem Bericht über dasselbe Konzert von dieser Art von „Romantik“ ausdrücklich distanziert hatte: „*Si le mépris de certaines règles étroites, aujourd'hui tombées en désuétude, ou évidemment inadmissibles pour tout homme qui raisonne, suffit pour mériter ce nom, M. Monpou est bien réellement romantique, et nous l'en félicitons de bonne foi; si l'exagération de certaines formes, l'usage de duretés harmoniques, ou pour mieux dire de discordances atroces peu motivées, sont aussi des marques auxquelles on peut reconnaître l'école à laquelle appartient un artiste, nous sommes fâchés de dire que M. Monpou a également mérité par-là d'être accusé de romantisme*“ (Gazette musicale 2, 1835, S. 264). Der Artikel über Monpou in der AmZ gab übrigens Mosewius (AmZ 41, 1839, Sp. 290) Anlaß zu jenem Angriff auf die „*Teufelsromantiker*“, auf den Schumann mit seiner gleichnamigen Glosse (NZfM 10. Bd., 1839, S. 131) replizierte.

54 Amadeus Wendt spricht 1836 von einer Richtung der Klaviersmusik, in der „*die barockesten Wendungen eines angeblichen Humors, die Freiheit des Künstlers, und stets abgebrochene Harmonieen, zurückstoßende Zusammenklänge die Zerrissenheit und das tiefste Weh des Gemüts bezeichnen sollen. Man hat das romantisch nennen wollen, nicht in dem Sinne, in welchem alle Musik romantischer Natur ist, – sondern in einem eminenten Sinne: – man könnte es überromantisch nennen*“. Über den gegenwärtigen Zustand der Musik (vgl. Anm. 21), S. 81.

55 In I. Fr. Castellis *Allgemeinem Musikalischem Anzeiger* 11, vom 17. Januar 1839 unterscheidet E. v. Lannoy zwischen den Anhängern der musikalischen Romantik, die in der Musik „*das Unennbare, die eigenste Seele in Tönen*“ ausdrücken wollen, und den „*Hyperromantikern*“, der „*neuen Schule, die da anfangen will, wo Beethoven aufgehört hat*“.

56 Schumann spricht noch 1842 von „*jener Pseudoromantik, (. . .) die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariser Oper haben mag, von da auch in die Klaviersmusik sich eingeschlichen, sogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen*“ (NZfM 17. Bd., 1842, S. 167).

57 Zum Begriff „*Neuromantik*“ vgl. die in Anm. 1 genannten jüngeren Arbeiten von Plantinga und Dahlhaus. Das erste Mal begegnet dieser Begriff – nach einem Hinweis von Plantinga (S. 107, Anm. 94) – in Finks Rezension von Chopins Klaviertrio op. 8 (AmZ 35, 1833, Sp. 358): „*Es ist in dem Trio fast alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische: die Kunst des Pianofortespiels; das Individuelle, Eigentümliche, oder auch Geniale. . .*“ Vorher (Sp. 357) heißt es: „*Daß dieser junge Mann, unter den Einflüssen eines Field und in anderer Hinsicht eines Beethovens lebend (. . .), der neuen Romantik sich angeschlossen hat und in dieser, die den individuellen Gestaltungen grössere Freiheit gestattet als irgend eine andre, seine Eigentümlichkeit mit einer Leidenschaft walten läßt, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges notwendiges Erfordernis scheint, wird niemand anders erwarten, dem das Wesen unserer Tage nicht völlig fremd geblieben ist*“. Die neue, französische Romantik wird also „*anderen Romantiken*“ gegenübergestellt. Bemerkenswert ist auch, daß Finks Gebrauch des Begriffs „*neuromantisch*“ hier frei von negativer Bedeutung zu sein scheint. Das gilt übrigens auch für die Besprechung von Schumanns *Papillons* in AmZ 35, 1833, Sp. 616, in der dem Komponisten „*neuromantisch jugendliches Scherzen*“ attestiert wird. Noch im selben Jahrgang der AmZ ändert sich der Tonfall aber grundsätzlich: „*neuromantisch*“ wird zur Bezeichnung alles dessen, was die AmZ an der neuen Musik bekämpft. Typisch dafür ist bereits die Art, wie in AmZ 35, 1833, Sp. 848, ironisch von der prächtig „*in Floribus*“ stehenden „*neuromantischen Schule*“ in Paris gesprochen wird.

*Schule*“ geurteilt<sup>58</sup>, und sogar Schumann selbst spricht 1837 von „*jenem groben, hinklecksenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen*“<sup>59</sup>.

Schumanns Haltung den Pariser Romantikern gegenüber ist jedoch ambivalent. In gleicher Weise angezogen von ihrer Originalität und Kühnheit wie abgestoßen von ihren gelegentlichen Kraßheiten, dabei ihrem Hang zu extremer Selbstdarstellung und plakativen Effekten im Grunde fremd gegenüberstehend, sieht er andererseits doch deutlich die schwache Position ihrer Gegner, die das vorhandene Neue zwar ablehnen, selbst aber die Werke schuldig bleiben, die an dessen Stelle treten könnten. Und im Streit zwischen den konservativen Theoretikern und den Musikern der neuen Richtung nimmt Schumann selbstverständlich auf Seiten der schaffenden Künstler Stellung. Solcher Ambivalenz entspricht eine Terminologie, die nun nicht nur den wie bei Fink in doppelter Bedeutung verwendeten Romantik-Begriff beibehält<sup>60</sup>, sondern darüber hinaus auch dem Begriff des „Klassischen“ eine neue Bedeutungsvariante hinzufügt: In Anlehnung an den polemischen Gebrauch des Begriffs in der französischen Literaturdebatte der zwanziger Jahre unterscheidet Schumann zwischen „Klassikern“ im Sinne von konservativen Regelverfechtern<sup>61</sup> und der „*ursprünglichen Klassizität der Haydn-Mozartschen Periode*“<sup>62</sup>.

Im Grunde freilich sucht Schumann sich der Alternative von „*klassischen Philistern*“<sup>63</sup> und „*romantischen Formenverächtern*“<sup>64</sup> zu entziehen. Denn während ihn Moscheles 1836 neben Berlioz, Liszt, Hiller und Chopin als einzigen nicht in Paris lebenden Musiker zu den Vertretern der neuen romantischen, an das Spätwerk Beethovens anknüpfenden Richtung zählt<sup>65</sup>, während ihn Johann Peter Lyser 1838 zum Haupt einer „*romantischen Schule*“ in Leipzig ernennt<sup>66</sup>, die Julius Becker im Jahr darauf sogar mit dem bis dahin fast nur in negativ-polemischem

58 A. v. Zuccalmaglio (Gottschalk Wedel) in: NZfM 7. Bd., 1837, S. 197; NZfM 8. Bd., 1838, S. 157 u. a. m.

59 NZfM 7. Bd., 1837, S. 70.

60 Immer wenn Schumann vom „Romantischen“ im Sinne des „Neuen“, „Fortschrittlichen“ spricht, ist ein Ton ironischer Distanzierung zu spüren, so vor allem im Aufsatz *Der Psychometer* (NZfM 1. Bd., 1834, S. 62 ff.) und in der Rezension einer Ouvertüre von Kalliwoda (ebenda, S. 38), wo die verschiedenen musikalischen Richtungen der Gegenwart mit den politischen Parteien verglichen werden. Dagegen identifiziert sich Schumann mit einem Begriff von Romantik, den er vor allem bei Schubert – vgl. NZfM 12. Bd., 1840, S. 81 ff. – verwirklicht findet: Romantik in diesem Sinne ist für ihn die Kunst der gleitenden, verschwebenden Übergänge, luftig-zarter Traumgebilde, des „*Clairobscur*“ (NZfM 2. Bd., 1836, S. 5 ff.), des „*Lichtdufts*“ (NZfM 4. Bd., 1836, S. 123).

61 Vgl. dazu etwa die Rezension von W. Tauberts Klavierkonzert op. 18, in: NZfM 4. Bd., 1836, S. 114 ff.

62 NZfM 7. Bd., 1837, S. 61.

63 NZfM 4. Bd., 1836, S. 111.

64 NZfM 1. Bd., 1834, S. 38.

65 NZfM 5. Bd., 1836, S. 135; ähnlich A. Gathy, in: NZfM 7. Bd., 1837, S. 53 ff.

66 J. P. Lyser, *Robert Schumann und die romantische Schule in Leipzig*, in: *Der Humorist* vom 20. 10. 1838; wieder abgedruckt bei Schumann, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. M. Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 421 f.

Sinn gebrauchten Begriff als „*neuromantische*“ novellistisch verklärt<sup>67</sup>, setzt Schumann sich selbst für eine Musik ein, für die „klassisch“ und „romantisch“ keine Gegensätze darstellen. Schon 1833, im Jahre des ersten Erscheinens von Heinrich Heines *Romantischer Schule* hatte sich Schumann den Satz notiert: „*Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben*“<sup>68</sup>. Daher ist es für Schumann kein Widerspruch, wenn er der Romantik der französischen Komponisten, die „*der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorseilt*“, eine „*Romantik des Altertums*“ gegenüberstellt, die er in den Werken Bachs, Händels und Glucks zu finden meint<sup>69</sup>. Das „Romantische“ in dieser Bedeutung ist weder an eine Schule oder Zeit gebunden, noch ist es, wie im älteren Romantik-Verständnis, eine spezifische Eigenschaft der begriffslosen Instrumentalmusik. Es ist die Ineinsbildung von Klassischem und Romantischem, jene Qualität, durch die das beseelte, wahre Kunstwerk sich vom lediglich nach festgesetzten Normen hergestellten Handwerksprodukt unterscheidet und gleichbedeutend mit Schumanns an Tieck und Jean Paul anknüpfendem Verständnis des „Poetischen“. Und ebenso wie dieses ist es ein Begriff, der die Anwendung auf alle Kunstgattungen gestattet. Das Programm, für das sich Schumanns Zeitschrift seit ihrem Beginn engagierte, galt denn auch nicht der Verwirklichung der Ziele einer wie immer beschaffenen „romantischen Schule“, sondern der Vorbereitung einer „*jungen, dichterischen Zukunft*“<sup>70</sup>, die „*durch Hinweisung auf ältere große Muster*“ und durch „*Bevorzugung jüngerer Talente, deren ausgezeichnetste man wohl auch Romantiker nennen hört*“, herbeigeführt werden sollte<sup>71</sup>.

Die beiden verschiedenen Romantik-Begriffe, das zeitlose Romantisch-Poetische, in dem Schumann sein Kunstideal erblickte, und das Romantische als Bezeichnung einer zum Fortschritt sich bekennenden Komponistenschule, hatten sich indessen seit der Mitte der dreißiger Jahre bereits so weit voneinander entfernt, daß jeder Versuch, beide in einem einheitlichen Verständnis zusammenzufassen – wie es Schumann anfänglich, vor allem im Hinblick auf Chopins und Henselts frühe Kompositionen, noch versucht hatte – zum Scheitern verurteilt war<sup>72</sup>. Statt dessen hatte die terminologische Differenzierung des Romantik-Begriffs zur Folge, daß auch der mit ihm eng verbundene Begriff des „Klassischen“ in seinen verschiedenen Bedeutungsnuancen deutlicheres Profil erhielt. Denn für diejenigen, die in Beethoven den Anfang und Ausgangspunkt einer „romantischen Schule“ der Musik

67 J. Becker, *Der Neuromantiker*, Leipzig 1840. Beckers Novelle ist aber schon 1839 erschienen. Sie ist von Fr. Brendel in NZfM 11. Bd., 1839, S. 190 f. bereits besprochen.

68 Schumann, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 26. Heines 1833 in Paris und Leipzig erschiene-  
ne Schrift trug zunächst noch den Titel *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in  
Deutschland*.

69 NZfM 3. Bd., 1835, S. 130.

70 NZfM 2. Bd., 1835, S. 3. In der Ausgabe der Gesammelten Schriften hat Schumann dann  
den Ausdruck „*junge, dichterische Zukunft*“ durch „*neue poetische Zeit*“ ersetzt. Vgl. Schu-  
mann, *Schriften*, Bd. 1, S. 38.

71 NZfM 10. Bd., 1839, S. 1.

72 Schumanns resignierende Bemerkung, er sei „*des Wortes ‚Romantiker‘ von Herzen über-  
drüssig*“ (NZfM 7. Bd., 1837, S. 70), mag aus dieser Erkenntnis zu erklären sein.

sahen, vergrößerte sich die schon früh wahrgenommene Distanz zu seinen Vorgängern Haydn und Mozart nun zur schier unüberbrückbaren Kluft zweier Zeitalter<sup>73</sup>, für die anderen aber, die schon immer in den Werken dieser „romantischen Schule“ lediglich den Beweis für das Erlahmen der schöpferischen Kräfte in der Gegenwart erblickt hatten, befestigte sich die Vorstellung, daß mit dem Schaffen Beethovens eine große Ära der deutschen Musik ihren endgültigen Abschluß gefunden habe<sup>74</sup>. Repräsentanten des jeweils „Klassischen“ sind im ersten Fall daher Haydn und Mozart allein, vor allem Mozart, den August Kahlert 1848 als denjenigen rühmt, der „von allen Tondichtern am meisten alle Eigenschaften des Klassikers“, Erfindungsreichtum und formales Ebenmaß, Licht und Tiefe, Einfachheit und Unergründlichkeit, in sich vereinigte<sup>75</sup>, im zweiten hauptsächlich die Schöpfer von anerkannten Meisterwerken deutscher Instrumentalmusik, die Trias Haydn-Mozart-Beethoven also, dann aber auch die sogenannten „Altclassiker“ Bach und Händel, deren Kunst im Zeichen einer Rekonstruktion nationaler Kulturgeschichte vom Beginn des Jahrhunderts an mit steigendem Erfolg wiederbelebt worden war<sup>76</sup>.

Wir haben also die bemerkenswerte Tatsache zu konstatieren, daß es bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts den Begriff des „Klassischen“ in zwei Bedeutungen gibt, von denen sich keine mit unserem heutigen Klassik-Verständnis deckt. Was heute im allgemeinen unter dem Begriff „Wiener Klassik“ verstanden wird, stimmt vielmehr überein mit jenen triadischen Konstruktionen, die in einer Zeit, die im Banne von Hegels Philosophie stand, ein Stück Geschichtsverlauf über Epochen Grenzen hinweg in logisch stringenter Form darzustellen versuchten. Hegels Geschichtsauffassung freilich ist nicht mehr die unsere. Und so haben denn stilistische Bestimmungen die Aufgabe übernehmen müssen, die Ausgrenzung des als „klassische Epoche“ verstandenen Abschnitts von Haydns reifer Schaffenszeit bis zu

73 Fr. Brendel, *Haydn, Mozart und Beethoven, Eine vergleichende Charakteristik*, in: NZfM 28. Bd., 1848, S. 1 ff., ist dafür ein typisches Beispiel. Brendel erkennt zwar an: „Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts rief in Deutschland fast in allen Regionen des Geistes die höchsten klassischen Leistungen hervor“, kann aber diesen Zeitabschnitt nur mehr historisch würdigen. Beethoven dagegen ist für ihn (S. 38) „der Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen“. Ganz ähnlich äußert sich zur gleichen Zeit A. Kahlert, *Über den Begriff von klassischer und romantischer Musik*, in: AmZ 50, 1848, Sp. 289 ff. Die starke Betonung politischer Ideen ist natürlich Ausdruck der spezifischen Stimmung des Revolutionsjahrs 1848.

74 A. B. Marx beschreibt bereits um 1830 die Zeit seit Beethovens Tod als eine jener „Zwischenperioden, in denen Volk und Künstler aus rüstigerer und edlerer Tätigkeit in Erschlaffung zurücksinken“ (BAmZ 7, 1830, S. 414). Und selbstverständlich befindet sich für G. W. Fink die Musik auch gegen Ende der dreißiger Jahre noch immer in einer „Übergangsperiode“ (AmZ 39, 1837, Sp. 504).

75 AmZ 50, 1848, Sp. 291.

76 Es ist nicht zuletzt jene besondere Art des historischen Interesses, das M. Geck, *Die Wiederbelebung der Matthäuspasion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967, S. 64 ff., als charakteristischen Ausdruck „nationaler Romantik“ gewertet hat, dem die Konzeption einer „nationalen Klassik“, verstanden im Sinne einer aetas aurea deutscher Tonkunst, zu verdanken ist. Wesentliche Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang, wie auch Geck bereits hervorgehoben hat, A. B. Marx und seiner BAmZ zu.

Beethovens Tod aus dem Geschichtsverlauf zu rechtfertigen. Gerade in dieser überwiegend auf stilkritische Befunde gestützten Definition liegt jedoch das Problematische unseres heutigen Klassik-Begriffs. Seine Entstehung fällt in die Zeit am Anfang unseres Jahrhunderts, als die in der Kunstgeschichte zuerst entwickelten stilkritischen Methoden auch für die musikwissenschaftliche Arbeit fruchtbar gemacht und damit historische und ästhetische Rasonnements allmählich durch detaillierte Werkanalysen in den Hintergrund gedrängt wurden<sup>77</sup>. Erst mit ihrer Hilfe gelang die Bestimmung technischer Kriterien, die eine Unterscheidung des „Wiener klassischen Stils“ von dem der „altklassischen“ barocken Meister ermöglichte<sup>78</sup>. So erfolgreich indessen die stilkritische Methode bei der Unterscheidung barocker und klassischer Stilelemente war, so wenig Erfolg war ihr in der klaren Abgrenzung klassischer von romantischen Gestaltungsmerkmalen beschieden.

Friedrich Blumes Ansicht, nach der Klassik und Romantik eine einheitliche Epoche bilden<sup>79</sup>, mag daher stilkritisch zu stützen sein; sie setzt sich jedoch über die zeitgenössischen Zeugnisse, die das Bewußtsein einer epochalen Veränderung am Anfang des 19. Jahrhunderts mit aller Deutlichkeit dokumentieren, souverän hinweg. Wo hingegen an der Selbständigkeit einer klassischen Epoche festgehalten wird, ist es üblich, deren Anfang stilkritisch, deren Ende jedoch durch das historische Faktum sei es der biographischen Zäsur zwischen Beethovens mittlerer und letzter Schaffensphase, sei es seines Todesdatums, zu bestimmen<sup>80</sup>. Der Blick in die Vergangenheit lehrt, daß die Einheit des Dreigestirns Haydn–Mozart–Beethoven, das Fundament unseres gegenwärtigen Klassik-Begriffs, nicht in der Einheit der Werke, sondern in der Einheit der historischen Bedeutung ihrer Schöpfer gesehen wurde. Die Empfindung des Neuartigen aber, die Beethovens Musik allenthalben auslöste, gründete sich offenbar weniger auf fundamentale Veränderungen im Stil seiner Werke als vielmehr auf solche in der Art ihrer Rezeption.

Die Gründe dafür dürften nicht zuletzt in dem Umstand zu suchen sein, daß sich um die Jahrhundertwende die Zusammensetzung des Musikpublikums zu verändern beginnt. Aus Kennern und Liebhabern, die ein Werk unter spezifisch

77 Es ist daran zu erinnern, daß das Substantiv „Klassik“ nicht vor 1887 in die Literaturgeschichtsschreibung – von der es die Musikwissenschaft übernommen hat – eingeführt worden ist; vgl. R. Wellek, *Das Wort und der Begriff ‚Klassizismus‘ in der Literaturgeschichte*, in: *Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik*, Stuttgart 1972, S. 55. Am Anfang unseres Jahrhunderts war es dann vor allem die Schule Guido Adlers, die zur Bestimmung unseres heutigen Klassik-Begriffs beigetragen hat; vgl. G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, S. 225.

78 Hier ist in erster Linie W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, StMw III, 1915, zu nennen.

79 Vgl. Fr. Blumes Epochenartikel *Klassik und Romantik* in: MGG VII, Sp. 1027 ff. bzw. XI, Sp. 785 ff.

80 Der Artikel *Klassik* in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 462, bestimmt z. B. für die Klassik einen Zeitraum „etwa für je 3 Jahrzehnte vor und nach 1800“, also von Haydns Schaffen seit etwa 1770 bis zu Beethovens Tod. Eine stilistische Differenzierung strebt L. Finscher an (op. cit., S. 29), der ausdrücklich betont: „Nicht alle Werke Haydns, Mozarts und Beethovens oder ihrer Zeitgenossen zwischen etwa 1780 und 1820 oder 1830 genügen der Definition des Epochenbegriffs Wiener Klassik“.

musikalischen Kategorien aufzufassen in der Lage sind, werden Kunstfreunde, deren musikalisches Wissen geringer, deren allgemeine künstlerisch-ästhetische Bildung aber umfassender ist<sup>81</sup>. Beethovens Musik, die in stilistischer Hinsicht als Weiterentwicklung und in vielen – sicher nicht in allen – Zügen als Komplizierung der Schreibweise Haydns und Mozarts zu betrachten ist, in ihrer rein musikalischen Bedeutung zu begreifen, war jedoch für dieses neue Publikum weder möglich noch von Interesse. Wenn man dagegen wie Amadeus Wendt glaubte, daß in Beethovens Kompositionen „*die dem Gefühle hingeebene Phantasie durchaus herrschend ist und den Gang der Modulation bestimmt*“<sup>82</sup>, so war es nicht nur naheliegend und für ein an geistigen Dingen interessiertes Publikum anregend, sondern für das Verständnis seiner Werke sogar notwendig, nach der näheren Beschaffenheit dieser den Gang der Modulation bestimmenden Phantasie zu fragen. Es ist diese neue Hörweise, für die der musikalische Zusammenhang nicht mehr unbefragt gegeben ist, sondern durch die psychologische Verknüpfung der ausdrucksstark erlebten Einzelmomente einer Komposition erst hergestellt werden muß, die mehr als alles andere, so scheint es, das Bewußtsein einer epochalen Trennung am Anfang des 19. Jahrhunderts hervorgerufen hat, ein Bewußtsein, das sich unter anderem in Begriffen wie „klassisch“ und „romantisch“ artikuliert.

---

81 Ein Indiz dafür ist die Gründung einer Musikzeitung wie der *Leipziger AmZ*, die sich, wie schon das Wort „*allgemeine*“ im Titel ausweist, in erster Linie an kunstinteressierte Laien wendet; vgl. M. (Bruckner-)Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1938, Nachdruck Hilversum 1965, S. 60 ff.

82 *AmZ* 17, 1815, Sp. 384. Vgl. dazu A. Forchert, *Studien zum Musikverständnis im frühen 19. Jahrhundert*, Habil.-Schr. Berlin 1966 (maschr.), S. 194 ff.