

Ludwig Finscher

ZUM BEGRIFF DER KLASSIK IN DER MUSIK

I.

Der Begriff "Klassik" mit seinem lexikalischen Wortfeld (klassisch, Klassiker, Klassizität) wird in der Musikwissenschaft mehr oder weniger umgangssprachlich und mehr oder weniger reflektiert als historischer Begriff offenbar in dreifacher Bedeutung gebraucht: als Allgemeinbegriff, als Stilbegriff und als Epochenbegriff. In alle drei Verwendungsweisen spielt außerdem ein zwar historisch gewachsener, aber ahistorisch gebrauchter Wertbegriff des Klassischen hinein. Gerade diese Überlagerung historisch gemeinter Begriffe mit einem Wertbegriff aber gibt dem Wort- und Begriffsfeld Klassik in der Musikwissenschaft eine überaus komplizierte Struktur, deren Spiegelung eine nahezu totale Verwirrung der Terminologie im wissenschaftlichen Alltag ist. Einige Beispiele aus der jüngeren Literatur sollen diese Verwirrung belegen.

1. Klassik als Allgemeinbegriff

Wenn Norbert Dufourcq<sup>1</sup> "jede Art von Tonkunst, die in Frankreich zwischen 1571 und der Revolution entstanden ist", als "klassische französische Musik" bezeichnet, so gibt er damit offenkundig weniger eine Begriffsbestimmung als eine sprachliche Abbréviation. Klassik bezeichnet hier weder einen als Einheit faßbaren Stil in der Geschichte noch eine umgrenzbare Epoche; andererseits trägt der Terminus einen deutlichen Wertakzent darin, daß mit den Jahreszahlen 1571 und 1789 eine Zeitspanne umschrieben werden soll, in der die französische Musik ihre höchste Blüte und Differenzierung im Rahmen der größten staatlichen Machtentfaltung und kulturellen Fruchtbarkeit Frankreichs erreicht habe. Klassisch in diesem Allgemeinbegriff Klassik ist eigentlich nicht die Musik, sondern ihr Ambiente im weitesten Sinne. Diese Begriffsverwendung entspricht etwa einem in der Romanistik verbreiteten Sprachgebrauch.<sup>2</sup> Es handelt sich also nicht nur um einen Allgemeinbegriff ohne spezifisch musikalische Inhalte, sondern auch um eine der Begriffsübertragungen aus einer Nachbardisziplin, wie sie in der Musikwissenschaft - nicht zu ihrem terminologischen Heil - so beliebt sind.

Auf andere Weise, aber nicht weniger unverbindlich benutzt Wilhelm Fischer<sup>3</sup> den Begriff, wenn er gleichzeitig von der "Vollendung des altklassischen oder Barockstils" und der "Hochblüte des Wiener klassischen Stils" spricht, der sich "wenigstens bis 1781 in einen Haydn'schen und einen Mozart'schen spaltet". Da hier die verschiedensten Stile als "klassisch" bezeichnet werden, ohne daß ausdrücklich oder implizit ein Wertakzent gesetzt würde, der als tertium comparationis den Begriff füllen könnte, leert er sich zu einer bloßen Verständigungsmarke. Sie entstammt dem unreflektierten Sprachgebrauch zweier Begriffstraditionen, auf die wir noch zurückkommen werden. Vollends zur Redensart verkommt der Begriff schließlich in Formulierungen wie "one or other of the Classical styles"<sup>4</sup> - der skeptische Unterton trägt zur Klärung nicht bei, sondern rückt diesen Sprachgebrauch vollends in die Nähe des umgangssprachlichen "klassischen Schallplattenrepertoires" oder der "klassischen Pferderennen".

Konkreter, aber zugleich in ein historisches Entwicklungsmodell schematisiert erscheint der Allgemeinbegriff dort, wo Klassik als reine Verwirklichung einer menschlichen Grundhaltung verstanden wird. Vor allem die Übertragung des kunstgeschichtlichen Denkansatzes Heinrich Wölfflins und seiner berühmten - um nicht zu sagen klassischen - antithetischen Begriffspaare auf die Literaturwissenschaft und die Geistesgeschichte, wobei Wölfflins Begriffe zumeist mißverstanden wurden, gehört in diesen Zusammenhang; sie ist bekannt und hat ihrerseits eine ganze Literatur hervorgerufen.<sup>5</sup> Für die Musikwissenschaft hat vor allem Ernst Kurth<sup>6</sup> diese Begriffsübertragung fruchtbar zu machen versucht; Einwirkungen der kulturkritischen Ideologien Gustav Wynekens und Oswald Spenglers haben ihn dabei veranlaßt, das Wort "Klassik" grundsätzlich durch "Klassizismus" zu ersetzen. Der pejorative Teilgehalt des Ismus ist dabei durchaus gewollt; die Folge ist das nur durch die Eliminierung des Wortes Klassik und seines Wertakzentes möglich gewordene Fazit, daß "der Klassizismus, wo immer seine Welteinstellung in der Kunst zum Durchbruch kommt, ... eine Krise" sei. Der positive Wertakzent hat sich vom Begriff "Klassik" auf den Begriff "Romantik" verlagert; an die Stelle eines gleichgewichtigen Begriffspaars sind je ein positiv und negativ geladener Spannungspol getreten. In grundsätzlich derselben Denkform, im Gedankeninhalt allerdings gänzlich Wölfflin verhaftet, hat Paul Moos<sup>7</sup> noch lange nach dem Abklingen dieser geistesgeschichtlichen Strömung versucht, Klassik und Barock als nicht nur antithetische, sondern polare Allgemeinbegriffe zu fassen, die den Epochenbegriffen wie Antike, Romanik oder Gotik übergeordnet und jeweils beide jeder dieser Epochen zugeordnet seien.

## 2. Klassik als Stilbegriff

Zeigen schon diese Beispiele, daß Klassik als Allgemeinbegriff bisher nahezu unbegrenzt manipulierbar und entsprechend unverbindlich für die Musikwissenschaft geblieben ist, so erweist sich Klassik als Stilbegriff im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch als ein wesentlich exakteres Instrument. Als Knud Jeppesen<sup>8</sup> 1949 von der "klassischen" Harmonielehre sprach, meinte er die Harmonielehre von Rameau bis Riemann als ein System, das sich im Geschichtsablauf durch "Kontinuität und ... zähe Beharrlichkeit" herausgehoben hat und als spekulatives System in sich geschlossen ist - allgemeiner ausgedrückt die reine, historisch abgeschlossene und sachlich in sich geschlossene, einmalige und höchste und damit musterhafte Verwirklichung einer bestimmten Kulturleistung, die "klassische" Lösung eines Problems oder Darstellung eines Sachverhalts. In diesem Sinne ist es im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch üblich, bestimmte ausgezeichnete Ausprägungen von Stilen, Techniken und Gattungen als klassisch zu bezeichnen - so ist Schubert der Klassiker des deutschen Liedes, Haydn der Klassiker des Streichquartetts, Palestrina der Klassiker der Vokalpolyphonie. Es ist offenkundig, daß der Wertakzent im Begriff Klassik hier ganz in den Vordergrund rückt. Reife und Vollkommenheit sind nahezu Synonyme zu Klassik, allerdings nur nahezu, da das Element des Mustergültigen, Beispielhaften hinzutritt. Der im Falle des "Klassikers" der Vokalpolyphonie Palestrina scheinbar naheliegende Einwand, es schwinde in diesem Sprachgebrauch ein Unterton von Klassizismus mit, so als seien "in ewiger Schönheit und Harmonie alle Dunkelheiten aufgelichtet"<sup>9</sup>, trifft wohl das Palestrinaverständnis des Cäcilianismus, kaum aber den strengeren Gebrauch des Stilbegriffs Klassik. Vielmehr muß es sich bei ihm darum handeln, daß Palestrinas Stil als die vollkommene, vollständige und differenzierte Verwirklichung der Möglichkeiten begriffen werden kann, die in seinem Material, das heißt der vertikal-horizontal schlüssig durchorganisierten Vokalpolyphonie, angelegt waren - also als zugleich historisch reinste und unter ihren historischen Bedingungen reinstmögliche Verwirklichung der Sache Vokalpolyphonie selbst.

Faßt man den Stilbegriff Klassik so streng und eng, zeigt er sogleich Grenzen, die seiner exakten Anwendung nur dienlich sein können; einerseits muß nicht jeder Stil oder jede Gattung der Musikgeschichte notwendig einen Klassiker gehabt oder eine klassische Ausprägung erlebt haben; andererseits erweist sich die oft gebrauchte Bezeichnung Bachs als Klassikers der evangelischen Kirchenmusik als eine bloße Sprachfigur<sup>10</sup> - die evangelische Kirchenmusik erscheint als eine zu sehr historisch differenzierte, gewachsene und gewandelte Sache und zuwenig als eine solche, deren immanente Möglichkeiten je bis zum Punkt der Vollkommenheit entfaltet werden könnten, als daß sie je einen Klassiker ihrer selbst haben könnte. Wohl aber ließe sich Bach als Klassiker der barocken Instrumentalfuge, der evangelischen Kirchenkantate oder der Passion begreifen. Klassik als Stilbegriff erscheint also nur auf Gattungen und Stile, das heißt auf solche musikgeschichtlichen Phänomene anwendbar, die eine erkennbare und isolierbare Sachspäre haben, nicht auf primär historisch bestimmte allgemeinere und komplexere Geschichtsinhalte.

### 3. Klassik als Epochenbegriff

Der Epochenbegriff Klassik - meist, in Analogie zur Weimarer Klassik, als Wiener Klassik gefaßt - ist im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch der am festesten eingebürgerte, am wenigsten umstrittene und scheinbar einfachste der drei Klassikbegriffe. Über seine Abgrenzung bestehen kaum Zweifel: die musikalische Klassik bilden Haydn, Mozart und Beethoven, ihre epochale Wirksamkeit wird mehr oder weniger übereinstimmend mit etwa 1780-1820 umgrenzt. Die Zeit des Stilwandels, der zu ihnen hinführt, wird gelegentlich Vor- oder Frühklassik genannt; die folgende Epoche wird von Friedrich Blume und anderen mit der Klassik zusammen als klassisch-romantische "Doppelepöche" betrachtet. Beides kann hier zunächst außer Betracht bleiben.

Gerade die durch Tradition eingewurzelte Selbstverständlichkeit, mit der dieser Epochenbegriff gebraucht wird, läßt jedoch seinen inneren Widerspruch zum Stilbegriff Klassik deutlich werden, einen Widerspruch, den eine konsequente Terminologie nicht dulden dürfte. Wenn Klassik die einmalige und musterhafte Vollendung verschiedener Gattungen und Stile ist, wie kann sie gleichzeitig der Inbegriff der Personalstile dreier Meister sein? Wenn sie ein in verschiedensten Epochen möglicher und verwirklichter Punkt der Vollendung ist, wie kann sie gleichzeitig eine einzige Epoche sein, die nicht als Inbegriff aller Vollkommenheiten aller anderen klassischen Epochen und Stile begriffen werden kann? Und wenn umgekehrt Klassik gleich Wiener Klassik ist, wie ist der Wertakzent, der dem Begriff so fest eingewachsen zu sein scheint, in den Epochenbegriff Klassik zu integrieren, da er doch Vollkommenheit, also eine qualitative Erhebung dieser einen Epoche über alle anderen Epochen impliziert? Setzt Klassik als Epochenbegriff so nicht ein teleologisches Geschichtsbild voraus, das eben bei ihm nicht anwendbar ist?

Den radikalen Ausweg aus dem Dilemma dieses Widerspruchs könnte der Entschluß bieten, Klassik als Epochenbegriff abzuschaffen. Aber dieser Ausweg scheint nicht gangbar zu sein - weniger die unmittelbare Evidenz der Einheit und Vollkommenheit des Stil-Inbegriffs der Wiener Klassik als vielmehr Kraft und Würde der Tradition scheinen ihn zu versperren. Ernst Bücken, der versucht hat, ihn dennoch zu gehen, ist sehr bald zum traditionellen Epochenbegriff zurückgekehrt.<sup>11</sup> Eben diese offenkundige Macht der Tradition aber weist uns den Weg zu einer möglichen Klärung unserer Fragen: historisch gewachsene Begriffe lassen sich nur durch Begriffsgeschichte erhellen. Ihr wenden wir uns daher zunächst zu.

## II.

Die Geschichte des Begriffsfeldes Klassik außerhalb der Musikwissenschaft ist in den Grundzügen bekannt, als Wort- und Begriffsgeschichte allerdings noch nicht zusammenfassend dargestellt worden - wohl nicht zuletzt deshalb nicht, weil die Komplexivität und Schwierigkeit und zugleich die zentrale Bedeutung dieser Aufgabe für die ganze abendländische Geistesgeschichte schon bei Teiluntersuchungen immer wieder dazu verführt haben, die Wort- und Begriffsgeschichte zu überspringen und mit der Ideengeschichte, also mit dem, was am Ende einer Untersuchungsreihe stehen müßte, zu beginnen.<sup>12</sup>

Die neuere Geschichte des Begriffs Klassik scheint, nach seiner entscheidenden Transposition aus dem römischen Staatsdenken auf geistige Rangordnungen seit Cicero und spätestens Gellius und seiner Festsetzung als Epochen- und kanonischer Qualitätsbegriff durch die alexandrinische Grammatik, bemerkenswert spät einzusetzen. Der italienische, deutsche und französische Humanismus greifen zwar die Vorstellungen von Sprach- und Kulturmustern und von einer mustergültigen, nachahmenswerten Epoche wieder auf und erweitern sie auf die gesamte wiederentdeckte Antike, verwenden aber das Wort Klassik zunächst offenbar nicht. Ein Beleg findet sich erst 1548 in der Poetik des Thomas Sebillet, also im französischen Späthumanismus - als "bons et classiques poètes françois" werden hier aber "entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meun" verstanden, also mittelalterliche Schriftsteller<sup>13</sup>, und die Einschränkung "entre les vieux" scheint zu besagen, daß vielleicht auch "entre les modernes" Klassiker der französischen Sprache (vermutlich Sebillet selbst) zu finden seien. Das Wort wird also erst verwendet, als bereits eine Transposition und Erweiterung des Begriffs stattgefunden hat. Dagegen scheinen Ronsard und seine Schule, "notre première poésie classique avortée", wie sie Sainte-Beuve boshaft genannt hat<sup>14</sup>, das Wort Klassik nicht zu verwenden. Häufiger lassen sich Wort und Begriff erst wieder dort belegen, wo die normative barocke Poetik schrittweise einer Poetik nach "klassischen" Mustern weicht, also in der deutschen Poetik und Ästhetik seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, die sich bis zur Jahrhundertwende immer stärker mit neuhumanistischem Gedankengut anreichert.<sup>15</sup> Entsprechend dieser Entwicklung zum Neuhumanismus zielen die frühesten Belege noch weniger auf antike als vielmehr auf französische Muster oder verwenden Klassik als Allgemeinbegriff des Mustergültigen: Wedekind sagt 1748 über Gottscheds "Critische Dichtkunst", es sei "kein Zweifel, daß sie sich klassisch machen werde".<sup>16</sup> Eine Art Apotheose der französischen Musterhaftigkeit bietet knapp eine Generation später die Definition der Klassischen bei Sulzer: "Claßische Schriftsteller werden diejenigen genennet, die als Muster der guten und feinen Schreibart können angesehen werden . . . Nicht die Besten jeder Nation [sind] claßische Schriftsteller, sondern die Besten der Nation, welche die Kultur der Vernunft auf das Höchste gebracht hat. . ." <sup>17</sup> Allgemeiner nennt Lessing "gute Muster von klassischem Ansehen" und meint, Wielands "Agathon" sei "der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmack".<sup>18</sup>

Spielt bei Lessings Beurteilung des Wielandschen Romans schon dessen "klassisches" Sujet mit, so differenziert sich der Begriff klassisch im weiteren Verlauf der Entwicklung immer deutlicher in einen neuhumanistischen antik-klassischen und einen allgemeinen Begriff der Musterhaftigkeit. Goethe empfindet sich "froh . . . nun auf klassischem Boden begeistert, / Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir. / Hier befolgt' ich den Rat, durchblättere die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß" ("Römische Elegien", V, 1-4; 1786); zur gleichen Zeit berichtet er, wie er sich "auf dem überklassischen Boden (des homerischen Sizilien) in einer poetischen Stimmung fühlte" ("Italienische Reise", 7. 5. 1787, Aus der Erinnerung). In direktem Zusammenhang mit diesem Italienerlebnis und Klassikbegriff Goethes stehen die gleich-

zeitigen Äußerungen von Karl Philipp Moritz über "klassische Autoren" (womit antike Schriftsteller gemeint sind) und "klassischen Boden".<sup>19</sup> Neben diesen wesentlichen Zeugnissen, teilweise schon erheblich früher, findet sich die einfache Gleichsetzung klassisch-antik nicht selten, so bei Hamann 1759<sup>20</sup>, bei Schubart 1774, bei Denis 1777<sup>21</sup>, bei Alxinger gegen Ende des Jahrhunderts<sup>22</sup> und - sicherstes Indiz für ihre allgemeine Verbreitung - auch im populären Roman.<sup>23</sup> Allen diesen Stellen ist gemeinsam, daß klassisch ein fast wertfreier Begriff, nahezu synonym mit antik, geworden ist. Die Vorstellung, daß das Klassische zugleich etwas qualitativ Ausgezeichnetes sei, scheint nur noch untergründig mitzuschwingen.

Die entschiedene Reaktion auf die Gleichsetzung von Klassik sowohl mit französischer Musterhaftigkeit als auch mit Antike oder antiker Musterhaftigkeit scheint - nicht überraschend - von Herder ausgegangen zu sein.<sup>24</sup> Herders Umwertung des Begriffs beginnt mit der Kritik an einer "merkwürdigen" Stelle der "Literaturbriefe", in der die Ansicht vertreten wird, Übersetzungen griechischer und lateinischer Dichter könnten deutsche "klassische" Schriftsteller heranbilden. Herder setzt dem seinen Begriff des Originalschriftstellers und der Original-(National-)Sprache entgegen: unserer Sprache "steht nichts so sehr im Wege, als das Zierliche, das Regelmäßige, das Classische, das sich jeder geben will" (Werke, ed. Suphan, II, S. 47-48).<sup>25</sup> Der hier noch negativ gebrauchte Begriff, in dem offenbar klassisch gleich französisch und klassisch gleich antik zusammenfließen, wird sehr bald positiv gewendet und mit "original" gleichgesetzt; das "18. Fragment über die neuere deutsche Literatur" (1766) beschreibt den "Charakter unserer klassischen Schriftsteller", nämlich Winckelmann, Hagedorn, Moser, Abbt, Spalding, Moses Mendelssohn, Lessing und Hamann (Werke, I, S. 138, 218/27). Offenbar aus Sorge, daß die Begriffsumwertung durch den - demnach fest eingebürgerten - bekämpften Begriff von Klassik doch wieder verdunkelt werden könnte, hat Herder in der zweiten Auflage der "Fragmente" schließlich das Wort klassisch ganz getilgt und durch "eigenthümlich" ersetzt. 1794 kehrt er zum Wortgebrauch klassisch gleich antik zurück: "feinere, ich möchte sagen, classische Bildung" sei "meistens nur auf classischem Boden ... erworben" (Briefe, XVII, S. 151).

Aber inzwischen hatte die Vorstellung, der durch Nachahmung der Franzosen oder der Antike erlernbaren Klassik eine nationale und "originale" Klassik entgegensetzen zu können, Frucht getragen. Adelung verzeichnet nur noch den qualitativen Allgemeinbegriff klassisch und versucht eine ausführliche inhaltliche Definition: "classisch. 1) in seiner Art vortrefflich, so daß es andern zum Muster und zur Richtschnur dienen kann; am häufigsten von den Producten des Geistes. Ein classischer Schriftsteller der in seiner Wissenschaft der vornehmste ist, darin anderen zur Richtschnur dient. - 2) In engerer Bedeutung sind classische Schriftsteller, welche die Regeln des Schönen, so wohl in Rücksicht auf die Gedanken, als auf den Ausdruck auf das genaueste befolgen, und in so fern andern zum Muster dienen, dergleichen Schriftsteller man auch wohl Classiker zu nennen pflegt. Ein classischer Geschmack, der den möglichsten Grad der Richtigkeit und Feinheit hat." <sup>26</sup>

Dagegen knüpft Goethe an den Herderschen Begriff von klassischen Nationalautoren an, problematisiert ihn aber und leugnet seine Anwendbarkeit auf die Gegenwart, wenigstens auf die des Jahres 1795 und auf das zu Ende gehende Jahrhundert allgemein: "... Wir sind überzeugt, daß kein deutscher Autor sich selbst für klassisch hält. ... Wer 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. Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner

Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; wenn er selbst, vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangnen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; wenn er viele Materialien gesammelt, vollkommene oder unvollkommene Versuche seiner Vorgänger vor sich sieht und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in einem Sinne auszuführen fähig ist. Man halte diese Bedingungen, unter denen allen ein klassischer Schriftsteller, besonders ein prosaischer, möglich wird, gegen die Umstände, unter denen die besten Deutschen dieses Jahrhunderts gearbeitet haben, so wird wer klar sieht und billig denkt, dasjenige, was ihnen gelungen ist, mit Ehrfurcht bewundern und das, was ihnen mißlang, anständig bedauern ... einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern. Aber auch der deutschen Nation darf es nicht zum Vorwurfe gereichen, daß ihre geographische Lage sie eng zusammenhält, indem ihre politische sie zerstückelt. Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten." <sup>27</sup> Und schließlich trägt Friedrich Schlegel Herders zeitweilige Kampfhaltung gegen die Bildung nach klassisch-antiken Mustern über die Schwelle der literarischen Romantik: "Voß und Wieland ... Das sind sie, die negativen Classiker." <sup>28</sup> Gegen diese "negativen" Klassiker, gegen den von Goethe bekämpften Jenisch, aber auch gegen Goethe selbst entwarf er 1797 eine "Charakteristik der deutschen Klassiker", deren erster ihm Georg Forster war und deren Klassizität nicht in Korrektheit, in Genialität und auch nicht in Unsterblichkeit, sondern in einzelnen nachahmenswürdigen Eigenschaften, im "urbildlichen" Fortschreiten auf eine nie wirklich erreichbare Vollkommenheit hin, das das Fortschreiten der Menschheit repräsentiert, zu suchen sei. <sup>29</sup>

Das Gegeneinander unvereinbarer Anschauungen, das den Stand der Begriffsentwicklung um 1800 in der Literatur und Literaturkritik kennzeichnet, spiegelt sich im Interesse, das die Ästhetik dem Begriff Klassik um dieselbe Zeit zu widmen beginnt, vor allem im Streit zwischen Bouterwek und Jean Paul. Dabei gilt als unausgesprochene Voraussetzung, daß Klassik als qualitativer Allgemeinbegriff eingeführt sei - Hegel, der an der Gleichsetzung von klassisch und antik festhält, bildet die große Ausnahme. Für Bouterwek <sup>30</sup> ist Klassik ein "stetiger", das heißt ein nicht epochal begrenzter ästhetischer Grundbegriff - die Antike ist das Muster alles Klassischen, aber nicht seine einzige und unwiederholbare Verwirklichung. Das Klassische ist vielmehr "das Siegel der ästhetischen Vortrefflichkeit", und diese Vortrefflichkeit entsteht "durch vollendete Cultur, sowohl der ästhetischen Form, als des Ausdrucks". "Vollendete Cultur" bedeutet dabei nicht den "Grad des ästhetischen Wertes", sondern den "höchsten Grad der ästhetischen Cultur, nämlich Vollendung der poetischen Sprache, reinste Natürlichkeit der Bilder, Ebenmaß der Gedanken ohne Nachteil der Kraft und Wärme"; "Cultur" ist definiert als "das richtige Ebenmaß zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig". Muster dieser höchsten ästhetischen Kultur sind Homer, Pindar, Sophokles, aber auch Petrarca, Ariost, Tasso, Cervantes, Klopstock und Goethe. Falsch ist die Gleichsetzung von klassisch und "correct", falsch auch die Gleichsetzung des "Classischen mit dem Vortrefflichen überhaupt", derer sich Jean Paul schuldig mache. Die Anspielung bezieht sich auf die erste Auflage der "Vorschule der Ästhetik", in der der Begriff des Klassischen im Geniebegriff aufgehoben wird: "Das klassisch überall jedes Höchste in seiner Art bedeutet ... folglich das Höchste jedes Stoffs, ... so muß das Höchste dieser Höhen ... jenes sein, das Stoff und Form zugleich zu einem Höchsten verschmelzt; und dies ist nur der Fall der poetischen Genialität." <sup>31</sup>

Vermutlich hat diese Diskussion nicht unwesentlich dazu beigetragen, klassisch als qualitativen Allgemeinbegriff zu festigen und mittelbar auch dazu, die diesem Gebrauch nicht entsprechenden Begriffsinhalte abzuklären. Hinzu kommt, daß um und nach 1800 Romantik als polarer Gegenbegriff zu Klassik allgemeines Gedanken- und Sprachgut der Ästhetik und Literaturkritik wird. Damit wächst dem Begriff Klassik eine neue Bedeutungsschicht und eine neue Geschichtsdimension an; zugleich wandelt er seine Struktur insoweit, als er von nun an, wie in August Wilhelm Schlegels "Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" (1801/02), kaum noch ohne seinen Gegenbegriff gedacht werden kann. Der späte Goethe ist Kronzeuge dieser Wandlung und dieser neuen Vielschichtigkeit des Klassischen; klassisch bedeutet ihm im allgemeinsten Sinne nicht mehr als denkwürdig<sup>32</sup>, daneben, "antiker Form sich nähernd", die unmittelbar stoffliche Beziehung auf die Antike und die Lenkung der Einbildungskraft auf sie hin<sup>33</sup>, daneben eine bloße "Form"<sup>24</sup>, daneben ebenso die französische Klassik und die Verflachung ihrer Nachfolge zur "Pedanterie der classischen Partey".<sup>35</sup> Ungeachtet aller Bemühungen der Ästhetik erscheint hier Klassik, wie immer begrifflich differenziert, aller qualitativen Akzente ledig. Die historischen Begriffsinhalte haben die ästhetische Begriffserklärung verdrängt, der Begriff Klassik selbst ist historisch geworden.

### III.

Die Ausbildung des Begriffs Klassik in der musikalischen Literatur vollzieht sich grundsätzlich in ähnlicher Richtung und in analogen Denkformen wie die skizzierte Entwicklung im literarischen und ästhetischen Schrifttum; sie unterscheidet sich von ihr dagegen teilweise in den Objekten, die als klassisch bezeichnet werden, da eine "klassische" Antike nicht ins musikhistorische Blickfeld treten konnte. Leider unterscheidet sie sich von der Entwicklung in der Literatur und Ästhetik auch durch die Spärlichkeit der Belege.

Am Anfang stehen, überraschend, zwei Zeugnisse des 17. Jahrhunderts. Marco Scacchi nennt 1643 Werke von Palestrina, Morales, Sweelinck, Porta, Suriano und Anerio als Werke "tum antiquorum, tum modernorum primae classis Authorum", an denen er sein Opfer Siefert mißt. Offenbar von dieser Stelle abhängig ist die Bemerkung in der Vorrede der "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz 1648, er wolle sein eigenes Werk keineswegs als "Modell vorstellen und recommendiren", wolle vielmehr "an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Italienische und andere / Alte und Neue Classicos Autores hiermit gewiesen haben / als deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera zu denen jenigen / die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; in einem und dem anderen Stylo als ein helles Licht fürleuchten / und auff den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können".<sup>36</sup> Scacchis gelehrte Formulierung "primae classis autores" verrät Cicero-Lektüre; sein Exempla-Denken scheint ein Relikt humanistischer Exempla-Sammlungen des 16. Jahrhunderts zu sein, das wohl der Sache nach, nicht aber mit dem humanistischen Terminus "klassisch" in die barocke Musiktheorie eingefügt werden konnte - Bernhardt und Mattheson übernehmen Elemente der Sache, jeweils direkt von Scacchi, aber nicht das Wort.

Das Bemerkenswerte an Scacchis und Schützens Klassikbegriff ist jedoch sein Inhalt, die Vorstellung, daß es "alte und neue" klassische ("fürtreffliche und unvergleichliche") Muster gebe. Freilich nicht in dem Sinne, daß etwa die "prima" und die "secunda pratica" je schon ihre Klassiker habe - Scacchis Namensliste und Schützens Rekurs auf "den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti" zeigen deutlich, daß es sich stets

um Muster für den korrekten kontrapunktischen Satz handelt, die "in einem und dem anderen Stylo" ihre unbedingte Gültigkeit haben. Es geht also nicht um den Stil, sondern um die musikalische Grammatik, in der alle Stile zu reden haben. So erklärt sich einerseits, wie Scacchi den Begriff der klassischen Muster aus der humanistischen Latinität auf die Musiklehre übertragen konnte<sup>37</sup> und andererseits, wieso das humanistische Exempla-Denken in die primär nicht auf Exempla, sondern auf Normen zielende barocke Musiklehre eingefügt werden konnte; die Exempla classica liefern die Normen. Von Scacchi und Schütz bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint eine Lücke in der Überlieferung des Wortes Klassik zu klaffen; als es, zunächst sporadisch, erneut auftaucht, hat es seine Bedeutung gründlich gewandelt. Daß Hawkins<sup>38</sup> 1776 an Glareans "Dodekachordon" nur die "classical purity of its style" rühmend findet, gehört eher in die Geschichte des Neuhumanismus als in die der Musikanschauung. Wichtiger ist der merkwürdige Titel einer Sammlung von Klavierstücken, die 1762 bei Wever in Berlin und bei Breitkopf in Leipzig erschien: "Tonstücke für das Clavier, vom Herrn C. P. E. Bach, und einigen anderen classischen Musikern."<sup>39</sup> Leider fehlt jede weitere Begriffserklärung, doch geben der Inhalt der Sammlung und der veränderte Titel der zweiten Auflage 1774<sup>40</sup> einen Hinweis: es handelt sich um Sonaten, vor allem aber um Fugen von Händel, Nichelmann und Kirnberger. "Klassisch" ist also einerseits der (wenigstens im Berlin der Zeit) unumstritten erste Komponist der Epoche, Carl Philipp Emanuel Bach, andererseits die Fuge als das Muster anspruchvollster und durch Historizität beglaubigter kontrapunktischer Setzkunst. Die Differenzierung des Begriffs entspricht genau der oben skizzierten literatur-ästhetischen Situation: Bach ist der Nationalkomponist der musikalischen Original-(National-)Sprache; die Fuge ist das (von Herder her gesehen "verfluchte", von Gottsched her gesehen unbedingt gültige) Muster aus der Tradition.<sup>41</sup>

Daß der Begriff als ein musikalischer sich nicht einzubürgern vermochte, scheint die Titeländerung der zweiten Auflage der Sammlung anzudeuten. In Schubarts "Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" (1784) erscheint er zwar, verengt zum musiktheoretischen Normbegriff, konnte aber nicht wirksam werden, da das Werk erst 1806 gedruckt wurde.<sup>42</sup> Jedenfalls taucht er erst um 1800 wieder öffentlich auf<sup>43</sup>, nun in erneut breiter gewordener Differenzierung mit wachsender Häufigkeit und nicht nur in der Musikkultur, sondern auf Musik bezogen vereinzelt auch in der Ästhetik. Zuerst allerdings als ein auf Musik ausdrücklich nicht anwendbarer Begriff bei Tieck: "Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch die wenigsten Erfahrungen an sich gemacht, sie hat noch keine wirkliche 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. Vorzüglich scheint mir die Vokal- und Instrumentalmusik noch nicht genug gesondert, und jede auf ihrem eigenen Boden zu wandeln, man betrachtet sie noch zu sehr als ein verbundenes Wesen, und daher kommt es auch, daß die Musik selbst oft nur als Ergänzung der Poesie betrachtet wird."<sup>44</sup> Tiecks Vorstellung von einer zukünftigen musikalischen Klassik ist also offenbar zugleich Allgemein-, Stil- und Epochenbegriff: Klassik ist das Ziel einer "erfahrungsreichen" Entwicklung, wie sie bisher nur "alte" Künste durchgemacht haben, sie ist zugleich als "Periode" abgrenzbar, sie ist nicht möglich ohne systematischen "Ausbau" des Gesamtgebietes der Musik durch einen oder mehrere Komponisten, und zu diesem Ausbau gehört unter anderem die reinliche Trennung von Vokal- und Instrumentalmusik und die Selbstverwirklichung einer eigenständigen Musik in der letzteren. Die Vorstellung, daß erst die Zukunft eine Klassik, als Krönung aller bisherigen Bemühungen, bringen könne, erinnert auffallend an den Klassikbegriff Goethes in diesen Jahren; sie ist die Konsequenz der Ein-

sicht, daß die Musik als einzige der Künste nicht an eine Klassik anknüpfen, also keinem historischen Muster folgen, sondern Klassik im Sinne von Vollkommenheit nur aus ihren spezifischen Sachverhalten entwickeln kann. Tiecks Klassikbegriff ist ahistorisch, zukunfts- und entwicklungsbezogen.

Eine ähnliche ahistorische, aber durchaus gegenwartsbezogene Vorstellung von Klassik in der Musik hat etwa gleichzeitig mit Tieck jener Johann Gottlieb Karl Spazier entwickelt, dem der "klassische" Goethe in seinem rüden "Ultimatum", solche Verdienste seines journalistischen Widersachers nicht ahnend, ein Denkmal gesetzt hat. 1800 schreibt Spazier in einem Exkurs seiner Bearbeitung der "Mémoires" Gretrys, es bleibe "eine ewige Wahrheit, daß nur beides: Genie und Fleiß, als reine Disciplin, verbunden mit wahren Naturtalent, den Künstler macht, und Werke hervorbringt, die auf wahres, reines Vergnügen wirken, und daß nur der überall den wahren Ausdruck der Natur ... treffen wird, der Alles beobachtet und in Einigung zu bringen weiß, was zu einer klassischen Korrektheit stempelt ... Daß aber jedes wahrhaft schöne, ächt ausdrucksvolle Werk bey jeder Zergliederung gewinnen müsse, das lehrt die Erfahrung an allen klassischen Werken. Ich kann mich in Bezug des Vorigen eines Hinblicks auf Pergolesi's Stabat mater nicht erwehren; mögen mir es doch seine Verehrer übel nehmen!"<sup>45</sup> Drei Jahre später rühmt Spazier dem zweiten Heft von Nägelis "Repertoire des Clavecinistes" nach, es enthalte "Drei, in jeder Hinsicht klassische Sonaten, dabei nicht zu lang". Die Sonaten sind von Clementi, "von welchem", wie es kurz zuvor geheißen hatte, "sich eine neue Epoche für dieses Kunstfach anhebt".<sup>46</sup>

Spaziers Anschauung scheint aus konventionellen und selbständigen Zügen eigentümlich zusammengesetzt zu sein. Der Begriff der klassischen Korrektheit deutet stark auf die Tradition der Poetik Gottscheds; andererseits zeigen die Betonung des wahren und reinen Vergnügens und die Ersetzung der Nachahmung der Natur durch wahren Ausdruck der Natur begriffliche Schärfe und Originalität, und die Kritik an Pergolesis "Stabat mater" und seinen Bewunderern ist geradezu kühn - es gehörte um 1800 Mut dazu, gegen die (bis zu Geibel nachklingende) tränenreiche Pergolesi-Schwärmerei anzugehen. Vor allem aber klingt die Einsicht, daß klassische Werke bei jeder Analyse gewinnen müssen, fast schon wie eine musikästhetische Übertragung der Maxime Friedrich Schlegels: "Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen"<sup>47</sup> - eine Übertragung, für die es in der zeitgenössischen Musikliteratur außer bei Niemetschek offenbar kein Gegenstück gibt.

Spaziers Klassikbegriff ist also bereits höchst komplex: er umfaßt Korrektheit, Überschaubarkeit der Dimensionen, "epochemachende" Originalität, Einheit in der Mannigfaltigkeit als wahren Ausdruck der Natur, wahres und reines Vergnügen in der Apperzeption durch Schönheit und "echten" Ausdruck, unbegrenzte Analysierbarkeit aus unerschöpflicher Fülle und Vielschichtigkeit, und er ist auf zeitgenössische wie auf historische Werke anwendbar. Die Komponenten der Korrektheit und Überschaubarkeit machen es verständlich, daß seine praktische Anwendung durch Spazier selbst relativ eng begrenzt war - so erklärt sich, daß er schon Beethovens zweite Sinfonie "ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm", also gewiß kein klassisches Werk, nennen konnte.<sup>48</sup>

Fehlt bei Spazier jeder Bezug auf Klassik als historischen Epochenbegriff, so klingt dieser doch zur gleichen Zeit vernehmlich an in einer Anzeige des Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs, in der die postume Veröffentlichung der sechs Streichquartette von Matthias Georg Monn angekündigt wird, "faisant partie d'une collection des œuvres (des) différents auteurs autrichiens classiques".<sup>49</sup> Zusammen mit den im selben Verlag veröffentlichten Quartetten Gassmanns können die Werke Monns als klassisch aber nur

in dem Sinne angesehen werden, daß sie Fugenquartette sind - der Begriff Klassik ähnelt also hier dem in den Klavierstücken von 1762 gebrauchten, er meint eine gerade vergangene und dazu national begrenzte Zeit und Technik, und er ist auf dem Wege zu Klassik als Stilbegriff für die klassische Polyphonie.

Am Ende dieses Weges steht Thibaut, der den bis heute lebendigen Stilbegriff Klassik in seiner ebenso bis heute fortwirkenden Anwendung auf die Vokalpolyphonie Palestrinas und seiner Zeit begründet hat. Allerdings ist Thibauts Klassikbegriff<sup>50</sup> sehr viel differenzierter als seine spätere Anwendung: einerseits ist er offenbar der erste, der auf musikalischem Gebiet das Wort klassisch als bloße preisende Redewendung gebraucht<sup>51</sup>, andererseits hat er genau definierte Vorstellungen über den Inhalt eines musikalischen Klassikbegriffs und die Grenzen seiner Anwendbarkeit. "Das klassische ... ist das Werk großer Geister, die freie Kraft eines mächtigen Gemüts durch die Tat bewährend und insofern allen Zeitaltern angehörend, welche Sinn für das Geniale haben" (S. 35), das Genie ist stets musterhaft (S. 36), und "Belehrung und Bildung durch klassische Muster" ist "dem Freunde der veredelten Musik immer ein großes Hilfsmittel, welches überall den ersten Platz einnimmt, wo auf den Geschmack und das Gefühl gewirkt werden soll" (S. 59). "So prüfen und vergleichen wir denn, bis wir das eigentlich Klassische herausgefunden haben, und damit erfolgt der beglückende Stillstand, weil das Klassische den Charakter hat, daß es oft genossen werden kann und durch die Wiederholung eher gewinnt als verliert" (S. 61). Das Wesen dieses Klassischen in der Musik sind "feine, den herrschenden Charakter nie aufhebende Abwechslungen ... reine Dreiklänge ... feine Beweglichkeit ... doch ewig dasselbe Hauptgefühl". "Beruhigend" ist der Gedanke, "daß Regeln, welche in den Zeiten der größten Kraft so viele Klassiker befolgten, auf einem festen Grund beruhen müssen" (S. 67). Die Klassiker dieser Zeiten der größten Kraft sind nicht nur Palestrina und seine Zeitgenossen, sondern praktisch alle bedeutenden Komponisten von Josquin und Senfl bis Hasse und Graun, soweit sie den "Kirchenstil" und den "Oratorienstil" gepflegt haben.

Die Fundamente der Anschauungen Thibauts sind der Neuhumanismus und die Idee der klassischen Bildung: "Wohl nie ist es so allgemein wie jetzt anerkannt, daß geschichtliches Studium und Kenntnis des vorhandenen Klassischen die Grundlage alles gediegenen Wissens ist und sein soll", beginnt die zweite Auflage seiner Schrift (S. 1).<sup>52</sup> Der Gedanke, das geschichtliche Studium in Ermangelung antiker Muster auf die Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu wenden, lag spätestens seit Schubart, Reichardt und der frühromantischen Verklärung der A-cappella-Polyphonie nahe<sup>53</sup>, die damit verschmolzene Vorstellung vom Genie, das der Kunst die Regeln gibt, wird aus Thibauts Kantstudium herzuleiten sein, und die Überzeugung, daß das klassische Kunstwerk durch wiederholtes Studium "gewinnt", erinnert an Friedrich Schlegel und Spazier. Neu und folgenscher war dagegen Thibauts Forderung, im Palestrinastil eine ausschließende klassische Norm zu sehen und an ihr alle spätere Entwicklung zu messen, neu auch der Versuch, über allgemeinere Kategorien der Einheit in der Mannigfaltigkeit hinaus engere Regeln ("reine Dreiklänge") als Normen aufzustellen. Und schließlich deutet sich in der Formulierung, daß die musterhaften Genies des 16. Jahrhunderts klassische Regeln nicht aufgestellt, sondern im Gegenteil "auf festem Grund" beruhende Regeln befolgt haben, im Widerspruch zu anderen Stellen der Schrift eine Ahnung davon an, daß die Regeln der klassischen Verwirklichung der Sache selbst entsprechen (was, als unreflektiertes Urteil der Geschichte, darin vorweggenommen worden war, daß gerade Palestrinas Werk im ganzen 17. und 18. Jahrhundert, in ununterbrochener Tradition, als das Muster des "reinen" Satzes gegolten hatte). Die Konsequenz, seine eigentlich als Epochenbegriff konzipierte, zum normativen Allgemeinbegriff erweiterte Vorstellung von Klassik zum Stilbegriff zu wandeln, hat Thibaut aus diesem Ansatz nicht gezogen.

In seiner auf andere Aspekte konzentrierten Polemik gegen Thibaut hat auch Hans Georg Nägeli einen freilich bescheidenen Beitrag zum Begriffsfeld einer musikalischen Klassik geleistet, der vor allem dadurch bemerkenswert ist, daß er sich - auf dem Höhepunkt des literaturkritischen Kampfes zwischen Klassik und Romantik - auf überhaupt keine epochale Fixierung einer Klassik festlegen und statt dessen diese Arbeit der Zeit und dem "Nationalurteil" überlassen möchte: einerseits "giebt [es] in der Tonkunst gar kein classisches Alterthum"<sup>59</sup>, andererseits werden "zu Klassizität ... ja die Geistesprodukte aller Art erst erhoben, nachdem sie die Zeitansicht überlebt, die Veränderungen des Zeitgeschmacks überstanden haben und hierauf die Anerkennung ihrer Musterhaftigkeit sich zum Nationalurteil gesteigert hat".<sup>55</sup> Die Anrufung des Nationalurteils mag eine Anspielung auf Herders mittleren Klassikbegriff sein - im übrigen ist diese Vorstellung von Klassik die bequemste, die alle Probleme und Definitionsmöglichkeiten kurzerhand verschüttet, aber vielleicht gerade deshalb gelegentlich weitergetragen worden ist.<sup>56</sup>

Etwa zur gleichen Zeit, da Thibaut seinen Klassikbegriff prägte und Nägeli seinen Beitrag zur Diskussion beisteuerte, scheint mit der Ausbildung eines auf die jüngste Vergangenheit bezogenen Epochenbegriffs Klassik endgültig die bunte Vielfalt der musikalischen Klassikbegriffe vervollständigt worden zu sein, vor der wir heute stehen. Dieser Epochenbegriff Klassik entstammt dem geistigen Umkreis der "Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung", ist aber offenbar unabhängig von Friedrich Rochlitz geprägt worden und war jedenfalls durch die Anwendung des Wortbegriffs klassisch auch auf Werke der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart gerade in der musikalischen Presse hinreichend verbreitet.<sup>57</sup> Formuliert und in Ansätzen definiert findet er sich 1836 bei dem Philosophieprofessor und Mitarbeiter der AMZ, Amadeus (Johann Gottlieb) Wendt. Fünf Jahre zuvor hatte Wendt ganz hegelianisch die griechische Kunst, die "wir ... auch vorzugsweise die classische oder die antike" nennen, definiert und daneben, wohl unter Thibauts Einfluß, von der "classischen Kirchenmusik der Italiener" gesprochen.<sup>58</sup> Nun schrieb er: "Es ist aber unmöglich von der musikalischen Gegenwart zu sprechen, ohne auf die sogenannte classische Periode und die Coryphäen zurückzugehen, durch welche sie (die Gegenwart) vorbereitet worden ist. Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven entgegen." Das Kleeblatt vertritt die wiederum hegelianischen drei Schritte einer Entwicklung, die nach dem Verhältnis von (sinnlicher) Form und Stoff (Geist) schematisiert ist: bei Haydn herrscht die Form über den Stoff, seine Gedanken unterwerfen sich der Form ohne Zwang. Mozart, der "Mittelpunkt der classischen Periode", verwirklicht die "völlige Durchdringung der Form und des Stoffes", die "schönste Vermählung von Gesang und Instrumentalmusik in ächt deutschem Sinne. Der Gipfel seiner Schöpfung ist die größte deutsche Oper: Don Juan". Bei Beethoven schließlich gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form, "sein Gedanke dringt bis an die Gränzen des Hörbaren", und der Akzent der weiteren musikalischen Entwicklung ist durch ihn auf die Instrumentalmusik verlagert worden<sup>59</sup> - hegelsch gesprochen: Haydn vertritt die symbolische, Mozart die classische, Beethoven die romantische Stufe der Kunst.<sup>60</sup>

Die Charakterisierung Haydns und Mozarts läßt sich aus der Studie von 1831 noch vervollständigen: bei Haydn "idealisieren" die Instrumente "gleichsam die den Menschen umgebenden Töne der Natur; Haydn der gemüthlichverständige, heitere, voll Unschuld und reinem Natursinn, horcht den Klängen der Schöpfung und läßt sie durch seine Instrumente, aufgefaßt in menschlicher Empfindung, wahrhaft sprechen und Gott loben. Wegen dieser allgemein verständlichen Sprache ist Haydn auch der erste Instrumentalcomponist gewesen, welcher von ganz Europa verehrt worden ist." Gerühmt wird die "Bestimmtheit seiner Instrumentalsprache in Verbindung mit der Schlichtheit, welche sei-

nem Gesange eigen war". Mozart "individualisierte" die Musik noch weiter als Haydn und "drang tiefer in das menschliche Gemüt", Kontrastreichtum bei größter Klarheit des Ganzen ist seine Stärke, "größere Mannigfaltigkeit neuer melodischer Gedanken so notwendig verkettet, als ob er sie mit einem Male als ein Ganzes empfunden hätte". Seine falschen Nachahmer haben von ihm wohl die "Volltönigkeit" und "reiche Harmonie" und die schnelle und weitgespannte Modulatorik übernommen, aber ohne "die gründliche Schreibart", durch die sie bei Mozart diszipliniert worden waren. <sup>61</sup>

Wendts Anschauung ist bedeutsam als ein früherer Ansatz zu einer ausgeführten Musikästhetik aus dem Geiste Hegels, aber ebenso als Begründung des musikalischen Epochenbegriffs Klassik, der hier nicht nur aufgestellt, sondern zumindest indirekt, durch die Charakterisierung der drei Komponisten, auch definiert wird. Wendt überträgt die allgemeinen Definitionsmerkmale, wie Einheit in der Mannigfaltigkeit, Durchdringung von Form und Stoff, auf die bei Mozart erreichte "schönste Vermählung" von Vokal- und Instrumentalmusik und versucht damit eine Synthese, die den zu seiner Zeit schon alten Streit über den ästhetischen Vorrang der einen oder anderen endgültig schlichten soll; der größte Klassiker ist der, bei dem Vokales und Instrumentales ebenso ausgewogen vereinigt sind wie in jeder einzelnen Komposition ihre Elemente. Allerdings ergeben sich hieraus Widersprüche, die Wendt selbst in seinen Schriften nicht ausgetragen hat; ein solcher Klassikbegriff läßt sich nicht mehr, wie es Wendt 1831 noch tat, auf andere Klassiken als die der drei Wiener Meister anwenden, er setzt also eine einzige historische Verwirklichung des Klassischen absolut; andererseits entzieht die Abstufung in annähernde, reife und zerfallende Klassik dem Wort und Begriff die normative Werthaltigkeit in gefährlichem Maße - nicht umsonst hatte Bouterwek geeifert, ein Werk sei nicht mehr oder weniger klassisch, sondern entweder klassisch oder nichtklassisch. <sup>62</sup> Zusätze wie "Mittelpunkt der Klassik" (vielleicht instinktiv ist Wendt davor zurückgeschreckt, das konsequentere Wort Höhepunkt zu gebrauchen) werden notwendig - der Epochenbegriff Klassik, kaum geprägt, ist bereits auf dem Wege, sich zum bloßen Epochen-Epitheton zu verflüchtigen.

Abgesehen hiervon aber bietet Wendt in der Charakterisierung seiner Muster Haydn und Mozart eine Reihe von Definitionsmerkmalen, die weitergewirkt haben und bedenkenenswert sind; zur Klassik gehören Idealisierung der "Natur", Individualisierung im "tiefen Eindringen in das menschliche Gemüt", Mannigfaltigkeit, die sich "notwendig" zum Ganzen zusammenschließt, Scheitern der Idee in der ausgewogenen Durchdringung von Form und Stoff, Allgemeinverständlichkeit und Bestimmtheit der musikalischen "Sprache", Schlichtheit, aber auch Reichtum, der durch "gründliche Schreibart" (die offenbar, da Mozart als Muster genannt wird, nicht mehr mit Kontrapunkt identisch ist, dessen Elemente aber einschließt) diszipliniert wird. Ebenso wichtig wie diese Elemente, die natürlich meist nicht neu sind, nur in den neuen Klassikbegriff integriert werden, ist die Vorstellung von der geschichtlichen Existenz musikalischer Klassik: sie ist das Ergebnis eines die klassischen Elemente mehr und mehr integrierenden Entwicklungsprozesses, der in einem einmaligen Höhepunkt kulminiert. Was auf ihn folgt, ist Desintegration, schon bei Beethoven. Aus diesem Ablaufschema in seiner Anwendung auf eine eben erst sich desintegrierende Epoche erklärt sich zum Teil, warum der Gegenbegriff Romantik als Epochen- oder "Schul"-Begriff bei Wendt fehlt; zum anderen Teil erklärt es sich wohl aus der Zeitlage, die Romantik in der Musik als Epochenbegriff noch nicht kannte. Musikalische Romantik existiert für Wendt nur im Sinne E. Th. A. Hoffmanns und Friedrich Schlegels, "in dem Sinne, in welchem alle Musik romantischer Natur ist". <sup>63</sup>

Mit Thibaut und Wendt ist die Entwicklung des musikalischen Begriffsfeldes Klassik im wesentlichen abgeschlossen; seine weitere Entfaltung über Europa<sup>64</sup> und seine Ausprägung in kleine alltagssprachliche Münze kommen ohne Erweiterung und Präzisierung der Begriffsinhalte aus. Der Abriss der Wort- und Begriffsgeschichte bis zu diesem Zeitpunkt liefert uns daher mutmaßlich alle wesentlichen historischen Fakten, die wir zum Begriff Klassik in der Musik erwarten dürfen. Sie sind für den letzten Teil unserer Untersuchung eine notwendige Voraussetzung und lassen sich wie folgt zusammenfassen, weiterbilden und anwenden.

1. Klassik ist nicht nur im heutigen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch, sondern schon seiner Entstehung nach Allgemein-, Stil- und Epochenbegriff. Jeder dieser drei Klassikbegriffe impliziert einen stärker oder schwächer ausgeprägten Wertakzent.

a) Der musikalische Allgemeinbegriff Klassik meint im wesentlichen nichts anderes als Normen des guten, das heißt des korrekten musikalischen Satzes, die für alle Stile und Epochen zu gelten haben, also eine musikalische Grammatik, die in Analogie zur humanistischen Grammatik der alten Sprachen klassisch genannt wird. Klassisch und korrekt sind identisch, und was korrekt ist, wird in Normen gefaßt, die aus den exempla classica abgeleitet werden.

b) Der musikalische Stilbegriff Klassik entsteht dort, wo musiktheoretisches Denken historisch zu werden beginnt, also dort, wo Regeln und Muster für das musikalisch Korrekte und Gute nicht mehr nur als Normen über der Geschichte, sondern auch als Normen in der Geschichte, als in einer bestimmten historischen Konstellation musterhaft verwirklichte Regeln begriffen werden. Diese historische Konstellation ist natürlich stets eine aurea aetas, fast immer eine vergangene, möglicherweise aber auch eine erst zukünftige. In dem Maße, in dem sich der musikhistorische Horizont erweitert, entrückt und erweitert sich der musterhaft korrekte und gute musikalische Stil in die Tiefe der Geschichte: 1762 ist er der Stil der spätbarocken Instrumentalfuge, 1824 bereits die gesamte Vokalpolyphonie von Josquin bis ins 18. Jahrhundert und der strenge vokal-instrumentale Kirchenstil bis Hasse und Graun, der auf ihr beruht, zwischen 1831 und 1836 sowohl dieser klassische Stil wie derjenige Haydns, Mozarts und Beethovens. Gleichzeitig erweitert und vertieft sich die weiterwirkende normative Komponente des Allgemeinbegriffs Klassik zu der beginnenden Einsicht, daß ein musikalischer Stil nur dann klassisch genannt zu werden verdient, wenn sich in seiner historischen Konstellation diejenigen seiner Züge, die sich als Elemente der Sache selbst begreifen lassen, rein und vollständig ausgebildet haben. In diesem Sinne mit vollem Recht ist Thibauts allzu umfassender Begriff der klassischen Vokalpolyphonie auf den Palestrinastil eingeengt worden.

c) Der musikalische Epochenbegriff Klassik entsteht kurz nach Beethovens Tod und umfaßt die Schaffenszeit Haydns (das heißt des reifen Haydn ab etwa 1780), vor allem Mozarts und mit Einschränkungen noch Beethovens. Seine Wurzeln, weit verzweigt, reichen in den Allgemeinbegriff wie in den Stilbegriff Klassik, die in letzter Konsequenz beide in ihm aufgehoben werden; sie reichen ebenso in die allgemeine Ästhetik wie in das Geschichtsbewußtsein des beginnenden 19. Jahrhunderts. Er meint die einmalige, ein für alle Male erreichte Verwirklichung höchster Kunstschönheit in musikalischen Werken von höchster Individualität - das musikalisch Klassische und das musikalisch Schöne sind in ihm synonym. Er meint auch einen musikalischen Stil, der nicht nur als historisch gewachsen und bedingt, sondern als reine und umfassende Verwirklichung seiner immanenten Möglichkeiten verstanden wird - nur weil dies so ist, kann die musikalische Klassik für das Schein der Idee so beispielhaft entstehen wie in der bildenden

Kunst die griechische Plastik, kann sie, um den Tatbestand mit Kategorien der Musik-ästhetik Schillers zu umschreiben, zur vollkommenen Gestalt gewordene Analogieform menschlicher Gemütsbewegung sein. Er meint schließlich das Ergebnis eines historischen Entwicklungsprozesses, der als ein Reifeprozess auf dieses eine Ziel hinführt. Und er ist definiert durch seine isolierbaren und beschreibbaren Elemente: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Allgemeinverständlichkeit und charakteristische Bestimmtheit, Schlichtheit und Reichtum, Fülle neuer musikalischer Ideen und Gestalten, die durch handwerkliche Gediegenheit diszipliniert wird.

2. Da musikwissenschaftliche Terminologie selbst ein historisch Gewordenes und zugleich historische Tatbestände Meinendes und in diesem doppelten Sinne geschichtsbedingt ist, wäre es fruchtlos, von der historischen Dreiteilung des musikalischen Klassikbegriffs von vornherein abstrahieren und das Wort Klassik mit neuen, begriffsgeschichtlich nicht legitimierten Inhalten füllen zu wollen. Allerdings legen die geschichtlichen Inhalte des Begriffsfeldes es nahe, ihre Anwendbarkeit von unserem eigenen Standort aus zu überprüfen und etwa anwendbare Klassikbegriffe nicht nur im Lichte unserer Kenntnis von den historischen Anschauungen über die Sache, sondern von der Sache selbst her zu präzisieren und zu differenzieren.

Dabei zeigt sich sogleich, daß ein Allgemeinbegriff Klassik in seiner geschichtlich gewachsenen Bedeutung nicht mehr anwendbar sein kann. Nachdem das Exempla- und Regel-Denken, das diesem Begriff seinen Inhalt gab, selber Geschichte geworden ist, könnte er nur noch als leere Floskel, als epitheton ornans des wissenschaftlichen Sprachstils oder als konventionelle Verständigungsmarke weitergeschleppt werden - gewiß kein für die Musikwissenschaft wünschenswerter Zustand. Weiterwirken könnte der Allgemeinbegriff Klassik nur in dem Maße, in dem er in den Stilbegriff und in den Epochenbegriff eingegangen ist, vorausgesetzt, daß beide Begriffe für uns akzeptabel bleiben. In der Tat ist kein Anlaß gegeben, auf diese Begriffe zu verzichten - wohl aber die Notwendigkeit, sich ihrer Verschiedenheit bewußt zu bleiben und sie inhaltlich zu differenzieren. Dabei scheint für den Stilbegriff Klassik der durch die Geschichte vermittelte Begriffsapparat die Sache selbst bereits hinreichend zu erfassen und zu umfassen. Der Palestrinastil als klassischer Stil der Vokalpolyphonie gibt uns, vor allem dank der Forschungen Knud Jeppesens, das voll ausgebildete - sozusagen klassische - Anschauungsmodell. Für viele andere Gattungsstile wie diejenigen einzelner Gattungen des Gregorianischen Chorals, des Madrigals, der Chanson, der hochbarocken Instrumentalfuge, der evangelischen Kirchenkantate, des Streichquartetts, der Symphonie, des deutschen Liedes erscheint eine analoge Fragestellung und Untersuchung möglich, ist aber weitgehend noch zu leisten. Dabei wird es sich um solche Gattungen handeln müssen, in denen sich Klassik als Wertnorm wie als Stilprägung historisch entfalten konnte, Gattungen also, die einerseits ihrem Wesen und ihrer Struktur nach einen hohen Grad von Differenzierung erreichen und beispielhaft ausprägen können und die andererseits genügend Geschichtstiefe haben, um diese Reife auch wirklich zu erreichen. Es wäre sinnlos und könnte bestenfalls in sprachliche Hyperbolik münden, nach einer klassischen Gestaltung des Organum oder der isorhythmischen Motette zu suchen. Und es wäre allzu bequem, für jede der Gattungen und jeden der Stile, in denen sich Klassik verwirklichen kann, einen durch die Geschichte beglaubigten Klassikerkanon aufzustellen und sich damit zu beruhigen, daß die Definition des Klassischen als Stilbegriff dazu vorausgesetzt werden kann. Soll Klassik als Stilbegriff wirklich ernst genommen werden, so wird es nötig sein, analytisch die Elemente darzustellen, aus denen er sich in seiner jeweiligen historischen Ausprägung zusammensetzt.

Anders als der Stilbegriff verlangt der musikalische Epochenbegriff nach einer Klärung, die über den durch die Geschichte vermittelten Begriffsbestand hinausgeht - nicht um-

sonst ist er derjenige, der bisher die meisten musikwissenschaftlichen Federn in Bewegung gesetzt hat. Offenkundig reichen die von Wendt formulierten Begriffsinhalte noch nicht aus, um die einzigartigen Qualitäten zu erfassen, die die Wiener Klassik seit hundertdreißig Jahren im musikgeschichtlichen Bewußtsein über jede andere Epoche der abendländischen Musikgeschichte emporgehoben haben. Als Allgemeinbegriffe sind sie schon von sich aus zu vage, um das eigentlich Klassische der Wiener Klassik, ihre Sonderstellung als Epoche, zweifelsfrei zu bezeichnen; als Begriffe einer historisch gewordenen Anschauung bedürfen sie der historischen Interpretation, die nur im Blick auf die gesamte Musikästhetik und Musikanschauung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu leisten sein wird. Aus dieser notwendigen Forderung ergibt sich, daß wir abschließend eine Differenzierung der Inhalte des Epochenbegriffs Klassik nur andeutend versuchen können. <sup>65</sup>

### 3. Die Inhalte des Epochenbegriffs Klassik

#### Die Aspekte der Geschichtlichkeit

a) Die musikalische Klassik ist in höherem Maße und in differenzierterer Weise geschichtlich als alle anderen Epochen der Musikgeschichte, die uns als abgeschlossene und abgrenzbare Epochen greifbar sind. Sie ist nicht nur das Ergebnis einer unmittelbar in sie mündenden Entwicklung, die etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt, sondern sie ist stärker und anders als jede andere Epoche auch mit weiter zurückliegenden Abschnitten der Musikgeschichte verknüpft, einerseits durch Traditionen satztechnischer und satzästhetischer Ideale, andererseits durch bewußte historische Rückgriffe, vor allem auf Bach und Händel.

b) Sie setzt zu ihrem vollen Verständnis Hörer voraus, die bewußte historische Bezüge im musikalischen Kunstwerk erkennen und verstehen. Auch in diesem Sinne hat sie Teil am Geschichtsbewußtsein ihrer Epoche, das sich aus Neuhumanismus und beginnendem Historismus bildet und von dem die besondere Geschichtlichkeit der Epoche mitbestimmt ist.

c) Sie wirkt in der Geschichte weiter, in einem umfassenderen Sinne als jede Epoche vor ihr, nicht nur zufolge ihrer besonderen Qualitäten, sondern ebenso zufolge ihres geschichtlichen Ortes am Beginn des historistischen Zeitalters.

#### Die Aspekte der Stilvollendung <sup>66</sup>

a) Der musikalische Entwicklungsprozeß, an dessen Ende die Wiener Klassik steht, ist ein Reifeprozess, dessen Punkt höchster Reife sie ist. Die Stilelemente der Entwicklung erscheinen in diesem Punkt der Reife in ihrer jeweiligen Eigenart voll entwickelt, als Elemente verschiedener Art und Herkunft erkennbar, zugleich zu "notwendig" erscheinender Einheit zusammengefaßt und so ausgewogen, daß kein einzelnes Element auf die Dauer dominiert, kein einzelnes fehlen könnte, kein einzelnes hinzutreten dürfte.

b) Nicht nur die Stilelemente der vorangegangenen Entwicklung sind in der Wiener Klassik zur vollen Entfaltung und zur Synthese einer neuen, höheren und differenzierteren Stileinheit gebracht. Ebenso sind bestimmte Gattungsstile vollständig und rein ausgeprägt, die sich zur Klassik hin ausgebildet hatten.

#### Die Aspekte der Stilsynthese

a) Elemente des "galanten" und des "empfindsamen" Stils (bei Mozart und vor allem Beethoven auch Einzelzüge der klassizistischen Komponenten in der französischen Musik seit Gluck) werden in der Wiener Klassik zu einem neuen Ganzen verschmolzen.

b) Ebenso verschmolzen und in die neue Stileinheit integriert werden Elemente verschiedenster Epochen-, National- und Gattungsstile, vom Hochbarock bis zum Sturm und Drang und vom englischen Oratorium in der Stilprägung Händels bis zur italienischen Klaviersonate, der italienischen Oper oder dem französischen Streichquartett und dem französischen Konzert. Keine andere musikalische Epoche ist aus so verzweigten Wurzeln gewachsen.

c) In allen diesen Fällen handelt es sich um Integrierung und Synthese - nicht um Synkretismus (zu dem die beflissen-enzyklopädische Haltung fehlt) oder um klassizistische Nachahmung (zu der die Betonung des Regelhaften, die aufdringliche Korrektheit gehören würde).

#### Der Aspekt der Stileinheit

Das Zusammenspiel der Stilelemente verschiedenster Art, Herkunft und Geschichtstiefe übergreift die neu entwickelten Gattungsstile wie die übernommenen Elemente früherer Gattungen, Stile und Formen; es übergreift ebenso Vokal- und Instrumentalmusik und stiftet so die höhere Einheit des Epochenstils.

#### Die Entfaltung der Stilmöglichkeiten

a) Im Zusammenspiel der Elemente entfaltet sich der Epochenstil bis zu einem Punkt, der als volle Entfaltung seiner ihm immanenten, einerseits historisch, andererseits durch die Herkunft und Art der Elemente bedingten Möglichkeiten in vollkommener ästhetischer Harmonie und künstlerischer Ökonomie verstanden werden kann. Jedes Mehr oder Weniger gefährdet nicht nur die Gestaltung des klassischen Werkes, sondern wirkt gegenüber dieser verwirklichten Norm als hypertrophes Zuviel oder als kümmerhaftes Zuwenig: "Der Kontur des wahren Großen ist sehr fein. Wenn die Hand nur ein klein wenig rückt, so kann es übertrieben werden." <sup>67</sup>

b) Gleiches gilt von den Gattungsstilen, die der Epoche eigentümlich sind. Die Möglichkeiten der Sinfonie, bedingt durch Gattungsgeschichte, Formentwicklung, Instrumentarium, frühere nationale und regionale Typusbildungen, sind in den späten Sinfonien Haydns und Mozarts bis zu einem Punkt verwirklicht, über den hinaus jede Detailänderung die übergeordneten charakteristischen Qualitäten des klassischen Gattungsstils gefährdet. Die Streichquartette Haydns ab op. 33, Mozarts ab KV 387 und des frühen Beethovens (op. 18) sind entsprechende Muster ihrer Gattung; Mozarts "Le Nozze di Figaro", "Don Giovanni" und "Cosi fan tutte" bilden zusammen, als drei jeweils völlig individualisierte und verschiedene Modelle, den Kanon dessen, was der Gattung Oper erreichbar ist.

#### Ordnung zum Ganzen und innere Schlüssigkeit

Herders Vorstellung von der Musik als höchstem Muster zusammenstimmender Ordnung ist in keiner Epoche der Musikgeschichte so rein und umfassend Wirklichkeit geworden wie in der Wiener Klassik - rein in dem Sinne, daß die Ordnung des musikalischen Werkes gänzlich in ihm selbst liegt; umfassend in dem Sinne, daß die Elemente dieser Ordnung in sich vielfältig differenziert und wiederum historisch gewachsen, geschichtlich bedingt und aus verschiedenster Herkunft zur Synthese gebracht sind und daß die Ordnung selbst differenzierter als je zuvor ist. So verwirklicht sie sich nicht nur in musikalischen Formkategorien und ihrer Verschmelzung (für die das Sonatensatzrondo ein in doppelter Hinsicht klassisches Beispiel ist), sondern ebenso in typischen Strukturbildungen und ihrer Übertragung von einer Gattung zur anderen (so die sinfonische Struktur der Opernfinali Mozarts und der späten Messen Haydns) und in der übergeordneten Einheit von Ausdruckstypen ("Charakteren"). Gleiches gilt für die Mikro-

struktur, die ebenso melodische Fortspinnung wie thematisch-motivische Arbeit, einmotivige und in sich kontrastierende Themen, Themeneinheit und Themenvielfalt, Fuge und Fugato, Homophonie und Polyphonie, Modulationsgang und Rückung kennt und nur als Ineinanderspiel aller dieser Elemente zu fassen ist. Wiederum deutet dieses Ineinander so vieler und so verschiedener Elemente der Ordnung auf einen neuen Typus des Hörers, der der Musik der Wiener Klassik ideell zugeordnet zu sein scheint - Einheit und Ordnung des Ganzen ist zwar in jedem Falle dem Werk selbst immanent, verlangt aber, um erkannt und nachvollzogen zu werden, in der Apperzeption eine differenzierte Aktivität, für die es vor dieser Epoche kein Beispiel gibt.

#### Typik und Individualität

Das musikalische Kunstwerk der Wiener Klassik ist reine Individualität in dem Sinne, daß seine Elemente zu einer jeweils einzigartigen, unwiederholbaren Gestalt zusammen treten, aber es ist gleichzeitig jeweilige Individualisierung eines Typus, auf den es ständig bezogen bleibt. Der inneren Differenziertheit des klassischen Werkes entspricht es, daß diese Typik als wechselseitige Durchdringung von Gattungs-, Form-, Themen-, Bewegungs- und Ausdruckstypen in Erscheinung tritt, die als solche im Einzelwerk mitgedacht ist. Haydns "Militär"-Sinfonie zehrt nicht nur von der (durch Haydn selbst geschaffenen) Gattungstypik der großen Konzertsinfonie und der ihr zugeordneten Form- und Ablaufserwartung, die sie im Hörer evoziert, sondern ebenso davon, daß das Instrumentarium und die Thematik des langsamen Satzes mit bestimmten martialischen Vorstellungsinhalten verknüpft sind; zur integrierten Gesamtgestalt des Typus Sinfonie wie dieses individuellen Werkes gehört es, daß die Typik des langsamen Satzes Konsequenzen auch für die übrigen Sätze hat.

#### Allgemeinverständlichkeit

Die musikalische Klassik zielt auf eine Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit des einzelnen Kunstwerkes nicht nur in der Reflexion der Musikästhetik, sondern auch in (wenn auch vereinzelt) Äußerungen der Komponisten selbst. Daß Haydns musikalische "Sprache" die ganze Welt versteht und daß Mozart für alle Arten Ohren, nur nicht für die langen schreibt, zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: im Reichtum der Verständnismöglichkeiten, im Verhältnis von Typik und Individualität und in der Beziehung zur Volksmusik.

a) Das klassische Kunstwerk braucht, selbst durch den gebildeten Hörer, "nie ganz verstanden zu werden", es bietet sich aber durch seine beispiellose Differenziertheit vielen Arten des partiellen Verständnisses an. Sie sind defekt, aber nicht illegitim; solange sie nicht (im Sinne Mozarts) "eselhaft" sind, mögen sie vordergründig und fragmentarisch sein. So wie es zum klassischen Charakter des Werkes gehört, daß es bei der Analyse nur "gewinnen" kann, so gewiß zeigt es verschiedenen Hörhaltungen verschiedene Aspekte, und so gewiß "gewinnt" es bei wiederholtem Hören, zu dem es durch seinen inneren Reichtum und seine verborgenen Möglichkeiten auffordert.

b) Die Bindung des Einzelwerkes an musikalische Typik auf den verschiedensten Ebenen ist das Geheimnis der "Kunst, öfter bekannt zu scheinen": sie ist eine "Kunst", die Beziehungsreichtum kunstvoll entfaltet, und sie hat den Spielcharakter des Scheinens und der Andeutung, der den Reiz des Werkes für den aktiven und gebildeten Hörer erhöht, während er den passiven und weniger gebildeten verborgene Beziehungen ahnen läßt. Im Wiedererkennen des Vertrauten und in dem Reiz, das Individuelle gegen das Typische abzuwägen und abzugrenzen, liegt eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Allgemeinverständlichkeit des klassischen musikalischen Kunstwerkes.

c) Keine andere Epoche der Musikgeschichte hat ein so enges und subtiles Verhältnis

zur Volksmusik ihres Umkreises gehabt wie die Wiener Klassik. Erst indem sie Tonfälle, Melodietypen, Spielweisen übernommen und in ihren Stil eingeschmolzen hat, konnte sie im vollen Sinne allgemeinverständlich werden. Gerade dadurch, daß sie nicht Volksliedzitate aufreichte und nicht Volkslieder sammelte, sondern Elemente der Volksmusik, ihren anderen Gestaltelementen gleichgeordnet, in eine höchst differenzierte musikalische Sprache integrierte, konnte diese Sprache "von der ganzen Welt" verstanden werden, wobei unter der ganzen Welt eine sowohl räumlich ausgedehnte als auch sozial und nach der Bildung geschichtete zu verstehen ist.<sup>68</sup> Das Moment der Schlichtheit, das so paradox noch in den kompliziertesten Strukturen der musikalischen Klassik erkennbar bleibt, hat hier seine Wurzeln.

4. Versuchen wir so, den musikalischen Epochenbegriff Klassik auf Grund der Begriffsgeschichte streng zu fassen, so ergeben sich abschließend zwei Folgerungen.

a) Viele der Definitionselemente, die wir zu formulieren versucht haben, lassen sich auf viele Werke außerhalb der Wiener Klassik anwenden, aber weder sind diese Werke darum klassisch noch ist die Epoche, der sie angehören, darum als eine Klassik anzusehen. Erst die Gesamtheit der Elemente und ihre "klassische" Verknüpfung ergeben die Definition dessen, was Wiener Klassik ist.

b) Nicht alle Werke Haydns, Mozarts und Beethovens oder ihrer Zeitgenossen zwischen etwa 1780 und 1820 oder 1830 genügen der Definition des Epochenbegriffs Wiener Klassik. Im Gegenteil wird ihre Zahl, bei Anwendung des Begriffs, klein sein und die meisten Werke Haydns und Mozarts vor 1780 ebenso wie viele Werke Beethovens nicht einschließen können, und vermutlich wird sie bei weiterer Schärfung des Begriffsapparates und der Methoden seiner Anwendung sich noch verkleinern. Doch scheint uns dies weder gegen den Begriff überhaupt noch gegen seine Anwendung zu sprechen. Wiener Klassik als Epoche, Stil und Qualität kann nur als Inbegriff weniger künstlerischer Höchstleistungen verstanden werden, und da es im Wesen dieser Werke liegt, daß sie "nie ganz verstanden werden können", müssen sich die Grenzen des Begriffs und seiner Anwendung notwendig mit unserem sich wandelnden Verständnis der Sache selbst wandeln – sofern dieses Verständnis wirklich ein Verständnis heißen darf. "Wer 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."

#### Anmerkungen

- 1 Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft, in: AfMw XXII, 1965, S. 194.
- 2 Vgl. etwa V. Klemperer, Zur französischen Klassik, in: Vom Geiste neuer Literaturforschung, Fs. Oskar Walzel, Potsdam (1924), S. 126-144, bes. 128-129; auch C. J. Burckhardt, Zum Begriff des Klassischen in Frankreich und in der deutschen Humanität, in: Concinnitas, Fs. f. Heinrich Wölfflin, Basel (1944), S. 13-33.
- 3 Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: StMw III, 1915, S. 24.
- 4 P. A. Evans in einer Rezension in: Music and Letters XLVII, 1966, S. 49.
- 5 R. Unger, Vom Sturm und Drang zur Romantik. Eine Problem- und Literaturschau, in: DVjschr. II, 1924, S. 616-645.
- 6 Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", Bern-Leipzig (1920), S. 15-19.
- 7 Gehören Gluck, Händel und Bach zur barocken Kunst ihrer Zeit?, in: Kgr-Ber. Lüneburg 1949, Kassel-Basel (1950), S. 195-197.

- 8 Zur Kritik der klassischen Harmonielehre, in: Kgr-Ber. Basel 1949, Basel o. J., S. 23-34.
- 9 F. Blume, Artikel Klassik, in: MGG VII, Sp. 1028.
- 10 Vgl. auch Blumes - anders akzentuierten - Vorbehalt, a. a. O., Sp. 1028-1029.
- 11 Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrhundert, in: Kgr-Ber. Leipzig 1925, Leipzig 1926, S. 103-107, bes. 105-107; dagegen Die Musik des Rokoko und der Klassik, Potsdam (1927), S. 1-2.
- 12 Vgl. die trotz dieses Vorbehaltes und der Einwände von Hans-Georg Gadamer (Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 270-271) noch immer beste und umfassendste Darstellung "Das Problem des Klassischen und die Antike", hrsg. v. W. Jaeger, Leipzig-Berlin 1931; ferner die in Anm. 2 genannte Fs. f. Heinrich Wölfflin.
- 13 Vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern-München 3/(1961), S. 255 Anm. 3 - Die von Curtius am selben Ort zitierte Gracian-Stelle ("gran felicidad conocer los primeros autores en su clase") kommt dem Wort und Begriff Klassiker wenigstens umschreibend - vielleicht sogar anspielend, was allerdings einen (unwahrscheinlichen) allgemeineren Gebrauch des Wortes selbst voraussetzen würde - nahe.
- 14 Curtius, a. a. O., S. 269.
- 15 Die Belege im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 5, bearbeitet von P. Hildebrandt, 1873, Sp. 1006-1007) sind leider nur spärliche Zufallsfunde, da Klassik nach den Redaktionsgrundsätzen der ersten Bände des Wörterbuches als Fremdwort galt, also nur cursorisch behandelt wurde. Vgl. ergänzend H. Schulz und O. Basler, Deutsches Fremdwörterbuch, Straßburg 1913, Bd. I, S. 345-346. Die in beiden Werken vertretene und von dort vielfach in die Sekundärliteratur eingegangene Auffassung, Klassik sei im 18. Jahrhundert zuerst im Sinne des antik-klassischen benutzt und später zum Allgemeinbegriff erweitert worden, ist eine systematische Konstruktion, die mit der geschichtlichen Wirklichkeit nicht übereinstimmt.
- 16 Zitiert bei Grimm-Hildebrandt, a. a. O., nach Danzel, Gottsched und seine Zeit, S. 230.
- 17 Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 276-277. - Ein Nachklang noch bei Goethe, als eine der vielen Bedeutungen, in denen er das Wortfeld Klassik gebraucht; das französische "Haupttheater" als ein Theater "der ganz reinen, regelmäßigen, sogenannten klassischen Art" (Französisches Haupttheater, 1828).
- 18 Beide Zitate nach Grimm-Hildebrandt, a. a. O.
- 19 Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Dritter Theil, Berlin 1793, S. 252-253. Dasselbst S. 69: "Klassischer Boden. Alle diese Plätze sind durch schöne und große Gedanken geweiht, die hier gedacht, und durch edle und große Thaten, die hier gethan wurden. Der Ausdruck; klassischer Boden ist daher sehr wohl gewählt, um diesen Begriff zu bezeichnen. Denn die klassischen Werke der Alten erhalten gleichsam ein neues Leben, wenn sie auf diesem ihren einheimischen und vaterländischen Boden, dem sie entsprossen sind, in dem Gedächtniß des Lesers wieder aufgefrischt, und ihre unnachahmlichen Schönheiten an Ort und Stelle empfunden werden." Es ist nur eine Konsequenz dieses die Vorstellung der Nachahmbarkeit klassischer Muster verwerfenden Klassikbegriffs, daß er in Moritz' für die Ästhetik der Jahrhundertwende so bedeutender Abhandlung "Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788) nicht erscheint. - Ganz ähnlich wie bei Goethe und Moritz der Begriff "classischer Boden" auch bei F. L. Stolberg (Brief an Chr. M. Wieland, 11. September 1793, Autograph im Germanischen Nationalmuseum

- Nürnberg, abgedruckt in; Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600 bis 1900, Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums Marbach 1966, Katalog, Nr. 180, S. 130-131).
- 20 Kreuzzüge des Philologen (1762), Kleeblatt hellenistischer Briefe, 1. Brief (1759): "Man muß nicht nur wissen, was gut Griechisch ist, ... nicht nur, was die Wohlredenheit eines klassischen Schriftstellers ... sei".
  - 21 Schubart, Deutsche Chronik 1774, S. 395; Denis, Bücherkunde 1777, Bd. I, S. 157. Beide Belege nach Schulz-Basler, a. a. O.
  - 22 Johann Baptist von Alxinger (1755-1797) plante eine Übersetzung antiker Schriftsteller unter dem Titel "Classische Aerndte". Vgl. G. Croll im Vorwort zu Serie I, Band 11 der Gluck-GA (Iphigenie auf Tauris, deutsche Fassung), Kassel 1965, S. VII, Anm. 8; dort Verweis auf G. Gugitz, Artikel Alxinger, in: ADB I, 1953.
  - 23 Johann Timotheus Hermes, Sophiens Reise von Memel nach Sachsen, Schaffhausen 1778, Bd. 6, S. 612; Herr Puff liest "jetzt nichts als die Alten" und hat "die aus-gesuchtete Bibliothek ... aus den besten Ausgaben der classischen Schriftsteller".
  - 24 Vgl. W. Oelsner, Der Begriff Klassisch bei Herder, Würzburg 1939 (Diss. Münster 1939). Oelsners Materialsammlung ist nützlich und gründlich; seine Schlußfolgerungen sind größtenteils von nationalsozialistischer Ideologie geprägt und entziehen sich daher der wissenschaftlichen Diskussion.
  - 25 Ähnlich I, S. 412: "O das verwünschte Classisch!"
  - 26 Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, 1. Theil, zitiert nach der 2. Aufl., Leipzig 1793.
  - 27 Literarischer Sansculottismus, veröffentlicht im 5. Stück der "Horen" 1795 gegen Daniel Jenischs Aufsatz über Prosa und Beredsamkeit der Deutschen im Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks I, 1795. - Es ist dieser Goethesche Katalog der Bedingungen der Möglichkeit des Klassischen, von dem T. S. Eliot (implicite, nicht expressis verbis) in seinem Vergil-Essay "What is a Classic?" ausgeht (deutsch "Was ist ein Klassiker?", Frankfurt 1963, Edition Suhrkamp 33). - Goethes mehr als dreißig Jahre spätere Bemerkung zu Eckermann mit der berühmten Formel "Das Classische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke" (Gespräche mit Eckermann, 2. April 1829) ist weniger Extrakt einer neuen Begriffsbildung als vielmehr ein Einfall ("Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen") aus dem Unbehagen an der Unordnung des zeitgenössischen Wortgebrauchs: "Wenn wir nach solchen Qualitäten Classisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im Reinen seyn." Er sollte, trotz der Bedeutung des "Gesunden" für den späten Goethe, in unserem Zusammenhang nicht überbewertet werden. Ähnlich vage (und ähnlich gereizt über den Streit um Begriffe) auch am 17. Oktober 1828: "... was will all der Lärm über classisch und romantisch! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sey, und es wird auch wohl classisch seyn".
  - 28 An Caroline Schlegel, 26. Oktober 1798. Zitiert nach Curtius, a. a. O., S. 278, Anm. 1.
  - 29 Georg Forster, Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker. Der Aufsatz erschien 1797 in Reichardts Lyceum der Schönen Künste I/1, S. 32-78. Neudr. in: Friedrich Schlegel, Prosaische Jugendschriften, hrsg. v. J. Minor, Wien 1882, Bd. II, danach in: Meisterwerke deutscher Literaturkritik, hrsg. v. H. Mayer. (Bd. 1:) Aufklärung, Klassik, Romantik, (Stuttgart 1962), S. 557-584.
  - 30 Aesthetik, Leipzig 1806, S. 228-233.
  - 31 Vorschule der Ästhetik, 3. Abteilung, 1. oder Miserikordias-Vorlesung über die Kunst für Stilistiker, 4. Kapitel über Einfachheit und Klassischsein, 1/1804. In der

2. Auflage 1813 wird Bouterweks Einwand mit der lapidaren Einschaltung abgetan: "kurz das Klassische kann nicht in der Minderzahl der Flecken, sondern in der Mehrzahl der Strahlen bestehen".
- 32 "Hier hat Voß (also Schlegels "negativer Classiker") gewohnt, ... und ich will Sie doch auch auf diesen classischen Boden einführen". Gespräche mit Eckermann, 7. Oktober 1827.
- 33 Die "klassische Walpurgisnacht"; Klassiker und Romantiker in Italien (1818); Nachschrift dazu (1819); Moderne Guelfen und Ghibellinen (1825).
- 34 "Die Franzosen fangen nun auch an, über diese Verhältnisse richtig zu denken. Es ist alles gut und gleich, sagen sie, Classisches wie Romantisches, es kommt nur darauf an, daß man sich dieser Formen [!] mit Verstand zu bedienen und darin vor-trefflich zu seyn vermöge"; vorher im gleichen Zusammenhang der Hinweis auf den Helena-Akt des Faust, "... wo beyde Dichtungsformen [!] entschieden hervor-treten und eine Art von Ausgleichung finden" - Gespräche mit Eckermann, 16. Dezember 1829. Eine ähnliche Formulierung der Begriffe bei Grillparzer: seine "Absicht bei der barocken, aber von vornherein gewollten Vermengung des sogenannten Romantischen mit dem Klassischen" im "Goldenen Vließ", das heißt die Verwendung "romantischer" freier Verse für die Kolcher und "klassischer" Jamben für die Griechen - "gleichsam als verschiedene Sprachen" (Selbstbiographie 1853, zitiert nach GA, hrsg. v. P. Frank u. K. Pörnbacher, Bd. IV, München 1965, S. 110 und 111).
- 35 Gespräche mit Eckermann, 27. März 1825 und 4. Januar 1827. Der Hinweis auf "Pedanterie" ist nur allzu berechtigt, wenn man "Definitionen" wie die von A. L. Millin liest (Dictionnaire des Beaux-Arts, Paris 1806): "Classique. La Connoissance des auteurs classiques est indispensable aux artistes, ou du moins ils doivent en avoir lules traductions, pour trouver, dans la fable et dans l'histoire, les sujets dignes d'exercer leur talent, et pour ne point commettre des fautes de chronologie, des erreurs de costume, qui décèlent l'ignorance. Cette connoissance a manqué à quelques grands artistes, et mêle quelques regrets aux charmes que l'on trouve à voir leurs compositions." Das ist - 1806 - schlimmer als Gottsched.
- 36 Zu beiden Stellen vgl. C. Dahlhaus, *Cribum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963, Kassel 1965, S. 108-112 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 16).
- 37 Dahlhaus, a. a. O.
- 38 A General History of the Science and Practice of Music, London 1776, Bd. I, S. 325.
- 39 Auch angezeigt als "Morceaux ... de ... Bach et auteurs classiques ...". Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Herrn Dr. Horst Heussner, Marburg (Lahn). Vgl. RISM B II (Recueils imprimés. XVIII siècle), S. 391; erwähnt wird der Druck in anderem Zusammenhang schon bei F. Chrysander, *Händel*, Bd. III, Leipzig 1919, S. 149, und bei F. Oberdörffer, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939, S. 8.
- 40 C. P. E. Bachs, Nichelmanns und Händels Sonaten und Fugen für Clavier, Zweite Auflage (in RISM nicht als Neuaufl. der Sammlung von 1762 gekennzeichnet, trotz der Identifizierung in MGG I, Sp. 931).
- 41 Aus demselben Umkreis die sogar noch frühere Äußerung Marpurgs (Kritische Briefe über die Tonkunst, VII. Brief an Nichelmann vom 4. 8. 1759) "Sollte ich in meinen Anmerkungen alles ohne Ausnahme loben, einen jeden Componisten zu einem claßischen Auctor, zu einem Graun oder Telemann etc. machen ..." (frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Heussner). Hier dürfte ein ursächlicher Zusammenhang vorliegen, der weiter zu verfolgen wäre. - Wie mir Herr Dr. Heussner ebenfalls mitteilt,

- sind Werke Grauns noch in einer um 1800 geschriebenen Kopie von Johann Buback aus Rakonitz als "classisch" bezeichnet (Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Sammlungen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Mus. ms. 30444).
- 42 Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 237; Riepels "Anweisung zum Satze, hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Seine Grundsätze darin sind unverbesserlich gut ...". Ähnliche auf "klassische" Theoretiker - und nur Theoretiker, also "classici auctores" im schon traditionellen Sinne - bezogene Äußerungen bei J. M. Hertel (Selbstbiographie 1784, ed. Schenk, S. 34; Krauses "Musikalische Poesie" sei ein "fürtreffliches claisches Werk") und Gerber NTL, Artikel Heinichen (Heinichens Generalbaßschule sei ein "klassisches Werk") (die Stellen bei Hertel und Gerber nach frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Heussner); auch bei Forkel (Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd. III, Gotha 1779, S. 193; Kirnbergers "Kunst des reinen Satzes" sei ein "so gründliches und classisches Werk"); bei Vogler und seinem Anhänger Pixis (Betrachtungen der Mannheimer Tonschule I, 1778/79, S. 213; Vogler, "unser berühmter musicalischer Autor Classicus" (Pixis); S. 277-278 spricht Vogler selbst von seinen Gewährsmännern als "klassischen Tonschriftstellern"); bei Johann Samuel Petri (Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig <sup>2</sup>1782, S. 104: "... da seit 1750 so viele klassische Schriftsteller in Deutschland geschrieben haben").
- 43 Die von Blume (a. a. O., Sp. 1031) zitierten Belege Adelmo Damerinis (Classicismo e Romanticismo nella musica, Florenz 1942, S. 11) für den Begriff musikalischer Klassizität in Frankreich vor 1800 (Gretry 1789, Condorcet 1794) sind zunächst mit einiger Skepsis aufzunehmen. Bei Gretry habe ich keine entsprechende Stelle finden können, wohl aber in Spaziers Übersetzung und Bearbeitung der "Mémoires" (dazu unten), die Stelle von Condorcet ist noch zu überprüfen.
- 44 Symphonien, Anhang zu Wilhelm Heinrich Wackenroder, Phantasien über die Kunst (1799). Zitiert nach Wackenroder, Werke und Briefe, hrsg. v. F. von der Leyen, Jena 1910, Bd. I, S. 302-308.
- 45 Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszug und mit kritischen und historischen Zusätzen hrsg. von D. K. Spazier, Leipzig 1800, S. 29-30. Sperrungen original.
- 46 Besprechung (Sp gezeichnet) in: Zeitung für die elegante Welt III, 1803, Sp. 611; das zweite Zitat ebenda bei der Ankündigung der Sammlung Nägelis durch Spazier, Sp. 605. - Ebenfalls 1803 spricht J. E. F. Arnold von Mozarts "neuern klassischen Werken", in denen wie in den sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten "alles ... durchdacht und vollendet" sei (Mozarts Geist, Seine kurze Biografie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler, Erfurt 1803, S. 42). In Niemetscheks "Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart", Prag 1798, S. 76, heißen die sechs Quartette "die schönsten", in der 2. Auflage 1808 sind sie "klassisch". Andererseits nimmt Niemetschek schon 1798 "klassischen Gehalt" für Mozarts Werke in Anspruch, der ihnen im Gegensatz zu aller anderen Musik zeitliches Überdauern sichere und bewirke, daß ihre "tiefgedachten Schönheiten" auch "nach der häufigsten Wiederholung" nicht zu erschöpfen seien - "Dieses ist der wahre Probestein des klassischen Werthes!" (S. 46-47). - 1812 meint Giuseppe Carpani über Haydns Streichquartette ab Op. 9, "ognuno di questi quartetti dal 20 al 82 sarebbe bastato a dar nome di classico al suo autore" (Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Mailand 1812, S. 96).
- 47 Fragmente, zitiert nach der Ausgabe Minors bei Gadamer, S. 274, Anm. 2.
- 48 Zeitung für die elegante Welt IV, 1804. Zitiert bei A. B. Marx, Ludwig van Beethoven, Berlin 6/1908, Bd. I, S. 240.

- 49 Zeitung für die elegante Welt III, 1803, Intelligenzblatt vom 8. November.
- 50 Wir beziehen und im Folgenden auf die Ausgabe "Über Reinheit der Tonkunst", hrsg. von R. Heuler, Paderborn 1907, die die Texte der 1. und 2. Auflage (1824 und 1826) wiedergibt.
- 51 Ein St. Gallener Antiphonar aus dem 9. Jahrhundert ist ihm "ein klassisches Werk der Vorzeit" (S. 15).
- 52 Die humanistische Einstellung, die dem Juristen Thibaut ohnehin naheliegen mochte, zeigt sich auch in seiner bei der Konzentration auf "gegenreformatorische" Klassiker bemerkenswerten überkonfessionellen Haltung. - Einen ganz ähnlichen Klassikerkanon wie Thibaut, noch um einige weitere ihm teure Namen erweitert, an denen er sich gebildet habe, stellt 1830 Giacomo Gotifredo Ferrari in seinen Erinnerungen auf (Anedotti piacevoli e interessanti, London 1830, hrsg. von S. di Giacomo, Palermo [1930?], S. 131, 150, 220).
- 53 Eine Vorwegnahme des Thibautschen Gedankens nicht nur der Sache, sondern auch dem Wort nach ist die anonyme Besprechung der Wiener Privatkonzerte Raphael Goerg Kiese wetters als "Concerto für alte und neue classische Kirchenmusik" in: Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat I, 1817, Sp. 267-270, 275-277, 333-336, 365-367. Vgl. O. Wessely, Artikel Kiese wetter, in: MGG VII, Sp. 892-900, bes. 893 und 899. - Schon kurz vorher und danach häufiger taucht "klassisch" teils im Sinne von satztechnisch gediegen und vor allem kontrapunktisch, teils als allgemeiner Wertbegriff in der AMZÖ auf, so Sp. 66 (das Finale von Beethovens op. 101 vereinigt "alles überflügelnde[n] Phantasienflug mit alter, classischer Gediegenheit"), Sp. 91 (Hummels Septett ist ein "classisches Product"), Sp. 319; II, 1818, Sp. 92-93 (Beethoven), 95-96 (Mozart), 241 (Haydn), 304-305; III, 1819, Sp. 281, 341 (in I. F. von Mosels bedeutendem Aufsatz über "Kritik der Tonkunst"), 573 (Bach, Gluck, Graun, Händel, Hasse); IV, 1820, Sp. 291 (eine "classische" Aufführung der Jupitersinfonie!), 620-621. 1818 begann bei Steiner Pölchhaus Ausgabe "Musikalisch classische Meisterwerke der Deutschen alter und neuer Zeit" zu erscheinen (Ankündigung AMZÖ II, 1818, Sp. 825 bis 827; vgl. dazu A. B. Marx, Herausgabe klassischer Kirchenmusik, Berliner AMZ IV, 1827, S. 317-319).
- 54 Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart-Tübingen 1826, S. 199.
- 55 In (J. G. Hientzsch), Der Streit zwischen der alten und der neuen Musik, Breslau 1826, zitiert nach Thibaut-Heuler, a. a. O., S. L.
- 56 "Klassisch heißt ein Kunstwerk, dem die vernichtende Macht der Zeit nichts anhaben kann; da der Beweis für diese Eigenschaft erst durch den Verlauf der Zeit geführt werden kann, so gibt es keine lebenden Klassiker, und alle echten Klassiker galten in ihrer Zeit als Romantiker, d. h. als Geister, die aus dem Schema, der Schablone herausstrebten" (Riemann-Musiklexikon, 10. Auflage von Alfred Einstein, 1922).
- 57 Berliner AMZ III, 1826, S. 104 (Spontini), 365 (A. B. Marx über Bach, Haydn, Mozart und Beethoven); IV, 1827, S. 30 (Onslow), 400 und 468 (S. W. Dehn über Mörsers Abonnementskonzerte); V, 1828, S. 444 (Marx dgl.). Daneben "klassisch" im Sinne Thibauts: III, 409 (Marx), IV 241 (K. Breidenstein über "Händels classische Oratorien"), 317-319 (Marx, vgl. Anm. 53).
- 58 Über die Hauptperioden der schönen Künste, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt, Leipzig 1831, S. 74, 268. - Zu Wendt vgl. auch A. Schmitz, Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur roman-tischen Literatur, in: ZfMw III, 1920/21, S. 111-118, bes. 114-115. - Bei Schumann

taucht Klassik in wechselnder Bedeutung seit 1834 auf, teils in Anspielung auf die Literatur der Zeit ("klassisch-romantischer Halbschlaf"), teils im Sinne Thibauts ("alte klassische Form").

- 59 Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung, Göttingen 1836, S. 3-7.
- 60 Vorgeahnt, aber noch nicht durchformuliert erscheint Wendts Systematisierung schon bei Wilhelm Christian Müller, für den Haydn der (implicite noch nicht klassische) "Wegbereiter" zum Klassischen ist, das Mozart erfüllt, Beethoven bereits überschreitet: "... seine [Mozarts] Werke werden als klassisch-schön, wie wir Homer und Horaz nach 2-3000 Jahren als klassisch-schön lesen, wie wir die mediceische Venus von Praxiteles, die Caecilia von Raphael als klassisch-schön anschauen, bewundern und nachzuahmen suchen, noch nach 1000 Jahren mit Vergnügen gehört und bewundert werden; weil sie alle Bedingungen des Wahrhaft-Schönen, der Neuheit, der Wahrheit, der Natur, der Erhabenheit, der Anmuth, der Zierlichkeit, der absoluten Freiheit, der gesetzlichen Ordnung, in steter Mässigkeit aller Schilderungen der Gefühle - auf ein unbegreifliche Weise - wie inspiriert - vereinigen" (Versuch einer Ästhetik der Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwicklung, Leipzig 1830, S. 250-251. Sperrungen original).
- 61 Über die Hauptperioden ..., S. 297-300.
- 62 A. a. O., S. 230.
- 63 Über den gegenwärtigen Zustand ..., S. 81.
- 64 Spätestens 1843 in Paris; vgl. die in diesem Jahr gegründete "Société de musique vocale religieuse et classique" des Fürsten von der Moskowa, dazu den Bericht in der Revue et Gazette musicale de Paris XII, 1845, S. 170-171: "... la société fondée ... pour se vouer exclusivement au culte de cette musique grave, antique, solennelle, dénuée de passion, et qui ne produit que des émotions douces, calmes et pieuses". Gleichzeitig spricht dieselbe Zeitung (s. 20) von der Aufführung von Quintetten und Quartetten "classiques de nos grands maîtres".
- 65 Aus Raumgründen ist hier auch eine Auseinandersetzung mit den bisher umfassendsten Darstellungen des Begriffs und seiner Inhalte unmöglich: A. Heuß, Einiges über den Stil der Wiener Klassiker, in: Zs.f.M. 1927, S. 194ff.; R. Gerber, Klassischer Stil in der Musik, Die Sammlung IV, 1949, S. 652-665; F. Blume, Artikel Klassik, a. a. O.; H. Engel, Haydn, Mozart und die Klassik, in: Mozart-Jb. 1959, S. 46-79 (dort bes. S. 49 weitere Belege aus den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts).
- 66 Vgl. auch O. Ursprung, Stilvollendung. Ein Beitrag zur Musikästhetik, in: Fs. Theodor Kroyer, Regensburg 1933, S. 149-163.
- 67 Klopstock, Eine Beurteilung der Winckelmannischen "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten", GA, ed. Back und Spindler, Bd. XVI.
- 68 Diese dreifache Allgemeinverständlichkeit entspricht genau einer Forderung der Literaturästhetik Schillers, der Bürgers Grundsatz, "Alle darstellende Bildnerei kan und sol volkmässig seyn. Denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit" (Gedichte, Göttingen 1778, Vorrede) so differenziert: "Wenn ein Gedicht ... die Prüfung des echten Geschmacks aushält und mit diesem Vorzug noch eine Klarheit und Faßlichkeit verbindet, die es fähig macht, im Munde des Volkes zu leben: dann ist ihm das Siegel der Vollkommenheit aufgedrückt" - und noch deutlicher: "nicht ... jede Volksklasse mit irgend einem, ihr besonders genießbaren, Liede zu versorgen, sondern in jdem einzelnen Liede jeder Volksklasse genug zu tun" (Über Bür-

gers Gedichte, 1791; Nationalausgabe, Bd. XXII; Bürgers und Schillers Texte abgedruckt in: Meisterwerke deutscher Literaturkritik, a. a. O., S. 367, 463 und 464).

## Diskussion

Walter Salmen:

Der erste Punkt, der noch einer Erhellung bedarf, ist die Frage nach der Begriffsgeschichte. Das zeigt z. B. auch der Artikel "Klassik" in der MGG: diese Seite ist nur unzureichend erforscht, da gibt es noch vieles Dunkle.

Der zweite Fragenkomplex, der meines Erachtens hier erörtert werden sollte, ist "Klassik als Epochenbegriff". Ich möchte die verehrten Teilnehmer des Symposiums bitten, sich auf diese beiden Punkte einzustellen und zunächst einmal die geschichtliche Seite zu diskutieren.

Karl-Heinz Köhler:

Ich glaube, wir stimmen Herrn Kollegen Finscher alle zu, daß auf dem Begriffsfeld "Klassik", und wahrscheinlich nicht nur dort, eine totale Verwirrung der Terminologie besteht.

Wir akzeptieren wohl auch die vorgestellte Trias Allgemeinbegriff - Stilbegriff - Epochenbegriff, wengleich ich der Auffassung bin, daß die Bezeichnung "Stilbegriff" doch besser durch "gattungsgeschichtlicher Begriff" zu ersetzen wäre; denn darum handelt es sich doch wohl, wenn wir davon reden, daß etwa Haydn der Klassiker des Streichquartetts ist oder Schubert der Klassiker des Liedes (diese Formulierungen stammen aus Teilen des Referates, die hier nicht vorgetragen wurden).

Der Stilbegriff, in dieser Bedeutung angewandt, ist indessen peripher. Es wurde schon darauf hingewiesen: wirklich problematisch ist der Epochenbegriff. Bei der Darlegung der folgenden Gedanken kann ich den begriffsgeschichtlichen Bezug und den Epochenbegriff jetzt nicht trennen.

Das Referat von Herrn Finscher enthält eine eminent wichtige Mitteilung, daß nämlich der Epochenbegriff in der heute bei uns gebrauchten Terminologie, bezogen also auf Haydn, Mozart und Beethoven, erst um 1836 von Theodor Amadeus Wendt geprägt worden ist in einer kleinen, aber doch sehr interessanten Schrift "Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden". Wir hätten also einen Standpunkt, der dem Bedürfnis der Zeit um 1830 entspricht.

Herr Kollege Finscher hat ferner gesagt, der musikalische Stilbegriff Klassik entsteht dort, wo musiktheoretisches Denken historisch zu werden beginnt, und er bezieht sich dann auf Definitionen von 1760 - Stil der spätbarocken Instrumentalfuge -, womit er sich (das ist wiederum hier nicht vorgetragen worden) auf eine Publikation bei Breitkopf und Härtel bezieht, wo Sonaten und Fugen veröffentlicht wurden von Carl Philipp Emanuel Bach "und anderen klassischen Komponisten". Ich glaube, man interpretiert in diesen Titel etwas zuviel hinein, wenn man glaubt, daß damit die Formengemeint sind. Es sind doch nur die berühmten, die vorbildlichen Komponisten gemeint.

Schließlich bezieht er sich auf die Schrift von Thibaut, 1824, die letzten Endes aber nichts anderes darstellt als die Schwärmerei eines hochgebildeten Dilettanten über die gerade wiederentdeckte alte Musik, eine Schwärmerei über Palestrina und Händel, die so weit geht, sogar Mozart in den Hintergrund zu stellen.

Ich glaube, daß von eminenter Bedeutung das hier nur in Ansätzen erwähnte Geschichtsbewußtsein ist, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts auftritt, ein Geschichtsbewußtsein in ganzer Breite, das den interessanten Umschlag in der Musikpraxis mit sich gebracht hat, erstmals aus einer wirklich ernst zu nehmenden historischen Sicht heraus. Die Aufklärung mit ihren Strömungen hinein in universalgeschichtliche Bezüge und detailgeschichtliche Bezüge der Kunstwissenschaft und der Musikwissenschaft hatte jene großen Werke von Burney und Hawkins am Ende des 18. Jahrhunderts hervorgebracht, und nun entsteht insbesondere in der breiten Welt des bürgerlichen Musiklebens, wie beispielsweise in der von Zelter geleiteten Singakademie in Berlin, jenes praktische Bedürfnis, diese musikhistorischen Entdeckungen auch zu musizieren. Das ist ein Vorgang, der meiner Meinung nach noch gar nicht genügend erkannt und in seiner gesamten soziologischen Breite erfaßt ist. Aber, das ist das Entscheidende, dieses Geschichtsbewußtsein verhilft jener Epoche Mozart-Haydn-Beethoven dazu, gar nicht erst in die Vergessenheit zu geraten, wie das mit der Bach-Händel-Epoche, die wiederentdeckt werden mußte, der Fall war. Sie lebt weiter, nicht nur in der musikalischen Praxis, sondern auch als Vorbild für die Komponisten - ich könnte das sehr leicht an den Jugendwerken Mendelssohns belegen, der gar nicht, wie immer behauptet wird, an Bach, sondern vielmehr an Mozart angeschlossen hat -, und das Bedürfnis von 1830 ist ganz einfach das Bedürfnis nach Periodisierung, die vorhergehende Epoche gegen das Neue abzugrenzen - und das betont Wendt ausdrücklich, er bezieht sich auf Chopin ("eine neue Epoche bedarf neuer Formen"), er weist auf Mendelssohn hin, auf Marschner, auf Meyerbeer und auf die vielen kleinen Meister seiner Zeit. Der Begriff, die sogenannte "musikalische Klassik", sagte Wendt, sei ganz einfach daraus herzuleiten. Ich glaube, das muß man zunächst einmal sehen.

Walter Salmen:

Damit wir auch in dieser Frage jetzt zu exakten Feststellungen und Klärungen kommen, möchte ich fragen, ob dieses Stichdatum 1830 annehmbar ist oder ob es vielleicht andere Belege gibt.

Walter Wiora:

Ich glaube, es gibt andere Belege noch vor 1830. Es ist ja doch so, daß der Begriff der Klassik nicht in der Musik zu Hause ist, er ist übertragen worden.

Als Historiker muß man sich die Situation vorstellen, in der Frühere gestanden haben; versetzen wir uns also einmal in die Situation eines Denkenden im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Immanent ist der Begriff Klassik z. B. von Heinse auf Musik bezogen worden. Was hat Heinse sich vorgestellt?

Durch Winckelmann und andere war klar, daß es die Klassik in der bildenden Kunst gibt; es war also eine Denkform da, die nach musikalischer Erfüllung rief. Womit konnte man diese Denkform erfüllen? Es bot sich, für Heinse zunächst, die italienische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts an, soweit er sie kannte, einschließlich Jommelli und Traetta.

Für Spätere bietet sich anderes an. Für Thibaut - der vielleicht nicht ganz so dilettantisch ist, wie soeben gesagt wurde, als bedeutender Jurist hatte er den Musikern manches an Denkschärfe voraus, und der Streit mit Nägeli ist hinsichtlich der Denkschärfe eher zu seinen Gunsten zu werten - für Thibaut war dieses Modell namentlich mit Palestrina zu erfüllen, den er zwar wenig kannte, den er aber leicht verklären konnte. Spätere erfüllen das Modell anders, aber es kommt nun eine große Schwierigkeit auf.

Man stellte sich vor - außerhalb des musikalischen Schrifttums, in der allgemeinen Ideengeschichte -: Klassik, das ist doch insonderheit die antike Klassik, und diese hat es vor allem mit Plastik zu tun, mit etwas Dinglichem. Man kann Plastik, wie Herder gezeigt hat, mit dem Tastsinn erfassen. Gibt es dergleichen in der Musik? Muß nicht die Musik zu etwas anderem gehören als zum "Klassischen", da sie ja nicht so ruhend und gegenständlich ist?

Und so kommt es zu der Auffassung von Hegel und anderen, wie Ambros: Musik ist gar nicht "klassisch", sondern ist das, was man mit einem Wort, das inzwischen einen anderen Gehalt bekommen hat, damals "romantisch" nannte. Für Ambros, für Hegel gehört die Musik zur "Romantik", und man wundert sich dann nicht, daß E. T. A. Hoffmann z. B. die Sinfonien von Haydn als besonders "romantisch" auffaßt und sie mit etwas auch sehr "Romantischem", nämlich dem Straßburger Münster vergleicht. Das ist die große Schwierigkeit des Musikschriftstellers im frühen 19. Jahrhundert. Er hat keine eigene Begriffstradition, die ihm helfen könnte. Er muß in das Denkmodell, das er anderswoher gewinnt, etwas Geeignetes hineinnehmen. Das könnte er nun im Sinne des musterhaft Evidenten tun; aber da steht ihm entgegen die Auffassung, die ja bis Spengler reicht, daß Musik eigentlich gar nicht fähig ist zu einer - im Hegelschen Sinne - "klassischen" Gestaltung, daß klassische Gestaltung vielmehr eine Besonderheit der Antike und ihrer Nachfahren sei.

Walter Salmen:

Sie sagen, Hegel weist die Musik der "Romantik" zu; dazu nur eine kurze Ergänzung: Bei Reichardt, in den "Pariser Briefen" (von 1803ff.), kann man lesen, daß Haydn und Mozart "den hohen Grad der romantischen Kunst erreicht" hätten. Also bereits im Jahre 1803. Es wäre durchaus möglich, daß Hegel an Gedankenzüge, die vor ihm schon damals erwogen wurden, angeknüpft hat.

Nun noch eine andere kurze Bemerkung zur Begriffsgeschichte: Forkel schreibt in seiner Bach-Biographie von 1802: "Ausgemacht bleibt es, wenn die Kunst Kunst bleiben, und nicht immer mehr zu bloß zeitvertreibender Tändelei zurück sinken soll, so müssen überhaupt klassische Kunstwerke mehr benutzt werden, als sie seit einiger Zeit benutzt worden sind. Bach, als der erste Klassiker, der je gewesen ist, und vielleicht je seyn wird, kann hierin unstreitig die besten Dienste leisten."

Ich vermute, dies ist wohl die erste Kennzeichnung Bachs als eines "Klassikers", und zwar in dem Sinne verstanden, wie Sie es eben andeuteten, daß etwas, was man als historisch Gewesenes sich wieder aneignet, nun mit diesem Begriff hoher Dignität, der das Mustergültige, das Normative meint, bezeichnet und damit auch dieser wiedergewonnene Autor ganz besonders herausgestellt wird. Aber wenn man nun die Äußerungen von 1802 und 1803 miteinander vergleicht, sieht man, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Nomenklatur verworren war. Das Wort "Romantik" meint nicht das, was wir heute als Romantik verstehen, die Vokabel "Klassik" meint auch nicht, was wir heute darunter verstehen. Also, der Gebrauch beider Termini ist uneindeutig. Nun wäre doch noch einmal die Frage zu stellen: Wann wird das geklärt? Werden die Termini nach 1810 etwa eindeutiger benutzt?

Ludwig Finscher:

Ich möchte zunächst zu dem, was Herr Prof. Wiora sagte, noch eine Bemerkung machen.

Ich bin ganz bewußt das Risiko eingegangen, nicht einen Abriß der Ideengeschichte zu

geben, sondern einen Abriß der Wort- und Begriffsgeschichte. Und in der Wortgeschichte, das ist klar, gibt es eine ganze Reihe von Zeugnissen, von denen ich auch einige aufgezählt habe, für das Wort "Klassik" in sehr verschiedenen Bedeutungen. Früheste Belege geben, wie gesagt, Marco Scacchi und Heinrich Schütz, dann ist offenbar eine große Pause, und dann fangen um 1760 in Berlin, im Kreise der Berliner Musikschriftsteller wieder die ersten Belege an, zu denen der Fugendruck gehört. Ich verdanke den Hinweis Herrn Dr. Heussner (Marburg), daß es hier eine ganze Gruppe von Stellen gibt, wo Klassik als allgemeiner Normbegriff erscheint oder Klassik eben auf Carl Philipp Emanuel Bach angewandt wird. Das zieht sich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein, dieses Durcheinander der Begriffsinhalte, in genauer Parallelität zur Entwicklung in der zeitgenössischen Literaturkritik. Es ist also das gleiche Durcheinander oder auch Ineinander ganz verschiedener "Klassik"-Begriffe oder Inhalte des Wortes Klassik wie z. B. bei Goethe in seinen verschiedenen Altersstufen, wie bei Herder, der unter Klassik in verschiedenen Schriften und zu verschiedenen Zeiten ganz Verschiedenes verstanden hat.

Das ist im Musikschrifttum nicht so zahlreich zu sehen, aber in ähnlicher Verwirrtheit.

Walter Salmen:

Die Stichwörter "Literaturkritik" und "Goethe" legen es nun nahe, Professor Scholz zu fragen, wie es in seinem Bereich, der Literaturgeschichte, steht.

Gerhard Scholz:

Ich möchte erst einmal zu dieser These, daß uns die Wortgeschichte gleichsam die Historie des Gehaltes des Begriffes "Klassik" bringt, einen Gegenbeweis führen. Bekanntlich hat Goethe in seinem "Literarischen Sansculottismus" von 1795, den Sie zitierten, für sich das Wort "Klassiker" und den Allgemeinbegriff "deutsche Klassik" abgewiesen und ausgerechnet in dieser Schrift jene Achsendrehung vollzogen, die Sie sozusagen im wörtgeschichtlichen Medium für die Jahre 1820 bis 1830 ansetzen. Die Literatur ist also hier um drei, vier Dezennien voraus - und mit diesem eigentümlichen Widerspruch, daß hier alle Kategorien für die von Ihnen an der Wortgeschichte 1830 entwickelten Inhalte von Goethe im "Sansculottismus" entwickelt worden sind. Dieses Rätsel klärt sich uns auf, wenn wir einmal den bisher überhaupt nicht interpretierten Anlaß dieser Achsendrehung in eine historische Betrachtung der eigenen Leistung der klassischen Periode der deutschen Literatur - und parallel der Wiener Klassik in der Musikgeschichte - einbeziehen, wenn wir also einmal nach dem Grund fragen, warum Goethe eigentlich nicht das Kind beim Namen genannt hat. Und hier gewinnen wir Einblick in den inneren Prozeß der Bewußtmachung, des eigentlich Historischen mit der Einschätzung des gewonnenen Gehaltes einer Periode, die Klassik war. Es war nämlich der Pfarrer Jänisch aufgetreten mit der Behauptung, als Klassik sei allein zu bezeichnen jene Periode seit Molière, Corneille, Racine bis hin zu Voltaire, die in der Traditionsbewußtheit dieses Zeitabschnitts der Entwicklung eine Art Block darstellten gegen das, was nach Voltaire kam in der Vorbereitung der Französischen Revolution, die er als kulturelle Dinge vorbereitende gesellschaftliche Bewegung abweist. Pfarrer Jänisch weist auch ab, was die Deutschen als Nation diesem Strom französischer Entwicklung - der mit dem "Sansculottismus", also mit dem, was nach Voltaire Vorbereitung der Französischen Revolution ist, einsetzt - entgegenzusetzen hätten. Das, was einzig besteht, ist der Abschnitt französischer Entwicklung von Corneille, Racine bis zu Voltaire, und dieser Teil ist letzten Endes gegenrevolutionär.

Und da tritt Goethe auf in diesem wichtigen Zeitpunkt, 1795, wo die große Ketzerverfolgung in Deutschland gegen die deutschen "Sansculotten" - Forster, und was alles damit zusammenhängt - auf der Höhe steht, da ist Goethe in die Lage versetzt, die deutsche Literaturbewegung als vorrevolutionäre Bewegung für Deutschland, nämlich für die Verbürgerlichung der deutschen Bewegung, als vorrevolutionären Einsatz gegen Jänisch auf den Sockel zu heben.

Er verteidigt die deutsche Klassik jetzt zum erstenmal als historisches Phänomen der Vorrevolution - also genau gegen die Aspekte des Pfarrers Jänisch - und entwickelt an dieser neuen Kategorie das, was die Deutschen geleistet haben als Vorrevolutionäre und noch immer Revolutionäre, was in Deutschland noch im Werden ist. In Deutschland sind die Rousseau und Diderot gleichsam noch im Werden. Und in diesem historischen Zusammenhang entwickelt er die Kategorien des "Klassischen": Es muß in einer Nation und in der Welt der Kunstentwicklung ein ungeheures Material aufgearbeitet sein, um einen klassischen Autor hervorzubringen, es muß eine Vereinigung, eine Erhöhung all des Gewesenen mit einem neuen Akzent ergeben. Und dieser Begriff "deutsche Klassik" als eine künstlerisch-stilistisch neue Aufgabe wird hier ebenso akzentuiert mit der harten Kritik, in der er den Jänisch als Thersites bezeichnet, der mit einem Dolchstoß gleichsam das, was die Deutschen in vorrevolutionärer Bewegung nach der Französischen Revolution für ihre Nation leisten, verlästert.

Und ich glaube, zum Begriff der Entstehung solcher historischen Rechenschaft, solch neuen historischen Bewußtseins ist diese Äußerung unmittelbar nach 1789 doch außerordentlich charakteristisch, und man müßte untersuchen, wieweit dieser Zusammenhang auch für die Musikgeschichte relevant ist.

Jürgen Mainka:

Begriffsgeschichte, das klang im letzten Diskussionsbeitrag m. E. stark an, soll, von uns aus gesehen, doch nicht zuletzt eine kritische Begriffsgeschichte sein, wenn wir weiterkommen wollen.

Und so, wie hier von dem Disput von Goethe und Jänisch die Rede war, möchte ich mir ein Zitat gestatten, auch aus der literarischen Sphäre - es wurde ja auch von Herrn Prof. Wiora betont, daß der Begriff Klassik eben nicht vom eigentlich Musikalischen herkommt -, ein Zitat eines neueren Schriftstellers, der diese Ausgangsposition, wie sie eben beschrieben wurde, aus seiner Sicht, nun aus der Perspektive zweier Jahrhunderte feststellt: "Nicht das allgemein Vorbildliche, so wollen wir es nun begreifen, ist das Klassische - obgleich es mit den beiden Bestandteilen dieses Wortes, dem 'Vor' sowohl wie dem 'Bilde' viel und alles zu schaffen hat. Denn es ist das Vorgebildete, die anfängliche Gründung einer geistigen Lebensform durch das Lebendig-Individuelle; es ist ein erzväterlich geprägter Urtypus, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird - ein Mythos also, denn der Typus ist mythisch, und das Wesen des Mythos ist Wiederkehr, Zeitlosigkeit ... Nur in diesem Sinn ist das Klassische vorbildlich - nicht im Sinne leerer Musterhaftigkeit. Klassische Zeit, das ist Patriarchenzeit ..., Zeit anfänglicher Gründung und Prägung des nationalen Lebens. Denn man muß die Idee des Anfanges mit der des Nationalen in Verbindung bringen, wenn man nicht damit ins Uferlose geraten, sondern in ihr zu irgendwelchem Halt und Stillstand, irgendwelcher gedanklicher Beruhigung gelangen will. Wohin käme man, wollte man den Begriff des Anfangs seiner verhältnismäßigen Natur entkleiden?"

Soweit Thomas Mann zum Klassiker Lessing.

Ich glaube, daß wir diesen Begriff der Patriarchenzeit, wenn wir die Begriffsgeschichte, die Entwicklung des Begriffes in der Geschichte sehen wollen, auch für die Musik

sehr vorteilhaft zu verwenden haben werden. Und zwar - da möchte ich Herrn Finscher zitieren - eben von diesem wichtigen Ausgangspunkt aus, den er seinem Referat gibt. Allerdings legen die geschichtlichen Inhalte des Begriffsfeldes es nahe, ihre Anwendbarkeit von unserem eigenen Standpunkt aus zu überprüfen und etwa anwendbare Klassikbegriffe im Lichte unserer Kenntnisse nicht nur von den historischen Anschauungen, sondern von der Sache selbst - er sagt - "zu präzisieren und zu differenzieren". Das ist sehr vorsichtig ausgedrückt.

Der Begriff einer Anfangszeit für die Schöpfer der bürgerlichen deutschen Musikkultur - mit Mozarts Nationalsingspiel, das eigenartigerweise neben den drei italienischen Opern hier fehlte, neben der Lessingschen Unterscheidung von werdender und verderbter Bühne - wird eine ganz ähnliche Rolle dabei zu spielen haben, wobei wir sagen müssen, daß Thomas Mann als Schriftsteller spricht. Er ist kein Wissenschaftler, er hat immer betont, daß er sich Freiheiten nimmt und ihm eine gewisse Unvoreingenommenheit im Rezeptiven fehlt.

Ludwig Finscher:

Ich möchte kurz auf diesen merkwürdigen Goethe-Aufsatz "Literarischer Sansculottismus" eingehen.

Wenn ich den Aufsatz recht verstanden habe, dann ist doch der Tenor: Wir haben nicht die Verhältnisse, die uns Klassiker schenken könnten, nicht die politischen, nicht die geographischen, nicht die geistigen; wir sollten doch mit dem zufrieden sein, was die Schriftsteller unseres Jahrhunderts geleistet haben. Oder anders gesagt: "Man halte diese Bedingungen, unter denen allein ein klassischer Schriftsteller ... möglich wird, gegen die Umstände, unter denen die besten Deutschen dieses Jahrhunderts gearbeitet haben, so wird, wer klar sieht und billigt, dasjenige, was ihnen gelungen ist, mit Ehrfurcht bewundern ..."

Aber ich meine, er sagt ja keineswegs, daß nun die Verhältnisse geändert werden müßten, um "Klassiker" hervorzubringen, sondern genau das Gegenteil: "Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen" - und ganz offensichtlich sind die politischen Umwälzungen gemeint -, "die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten."

Gerhard Scholz:

Aber meine Darlegungen haben, glaube ich, den Sarkasmus und die Ironie hinter dieser Stelle bloßgelegt. Er wünscht die Umwälzungen, aber kann, darf es nicht sagen. Wenn das einmal laut gesagt wird in Deutschland, was die unsichtbare Gemeinde - er spricht von den unsichtbaren Kreisen der Literatur -, was die unsichtbare Schulbildung dann einmal in die Sichtbarkeit getragen haben wird, wenn in Deutschland die Verbürgerlichung vorangegangen sein wird; dann wird allerdings klar sein, daß das, was in Deutschland durch diese unsichtbaren Gruppen entstanden ist, die Vorbereitung der Umwälzungen gewesen ist. "Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen" - in dieser Parallelität des Anschlusses an die Frankophilen, wie sie Forster durchgeführt hat. Aber der Satz zeigt die Sicht in die Zukunft, das Sichten der Progression, wenn man den Sarkasmus dieser Literatursatire, dieser Kunstsatire in Betracht zieht.

Walter Wiora:

Es ist natürlich sehr wichtig, was diese Auffassung Goethes für die Musik bedeutet, denn um die musikalische Klassik und ihren Begriff geht es uns.

Wie steht es mit Goethes Begriff der Klassik zunächst in bezug auf die bildende Kunst? Würden Sie das, was Sie eben gesagt haben, auch auf Goethes Auffassung der bildenden Kunst übertragen?

Gerhard Scholz:

Ich würde es nicht auf die bildende Kunst übertragen, weil die bildende Kunst für Goethe sozusagen das Medium war für den starken Einfluß des antiken Klassizismus, der ja ein vorrevolutionäres Phänomen war. Die starke Betonung der griechischen Polis, Herders Arbeiten über die Alten und ihre Polis, das Vorbild dieser Polis, Goethes Bild der Entwicklung der Plastik waren orientiert auf die Klärung der Probleme - immer Rezeption als Voraussetzung für jede "Klassik" in der Literatur -, wobei diese sich der antiken Tradition zu vergewissern hat, der Vorbildlichkeit dieser Tradition.

Aber: in der bildenden Kunst hat er ja seine Standpunkte, die er bis 1808 vertreten hat - mit den kleinen Preisrätseln für die Künstler, antike Bilder nachzumalen -, dann mit seiner Rezension "Focierte Talente" selbst in die Luft gestellt. Es war also ein Prozeß für ihn, den Begriff der Klassik sozusagen am Rande auszuklären, in einem bestimmten Bereich seiner Klassik-Definition, hatte aber keine zentrale Bedeutung für die Disposition des Begriffes der deutschen Klassik als Literaturbewegung.

Walter Wiora:

Damit zeigt sich aber doch deutlich, daß Goethes Auffassung der Klassik differenziert ist. Er ist auf anderen Gebieten als auf dem der deutschen Dichtung durchaus nicht der Auffassung, daß hier so zu scheiden wäre wie in der von Ihnen zitierten Stelle über den "Sansculottismus".

Ich möchte noch ganz kurz auf folgendes hinweisen: Eine Besonderheit der Musik im Unterschied zur Literatur und im Unterschied zu den bildenden Künsten ist doch diese: Bis zum 18. Jahrhundert war die Musik der Vergangenheit wenig bewußt und wenig bekannt. Bis dahin war doch der Prozeß immer so: Der Komponist schuf im wesentlichen für seine Mitwelt, ein wenig blieb ein paar Jahrzehnte hängen, dann verging es. Das war durchaus anders als z. B. bei Petrarca, der einen Brief an die Nachwelt schreibt und an die "Klassiker" denkt und ganz anders als in der bildenden Kunst.

Nun aber, im späteren 18. Jahrhundert, beginnt auch in der Musik ein solches Verhältnis zur Vor- und Nachwelt. Das Modell "Klassiker" wird übernommen, es muß gefüllt werden - Sie sagen: "Forkel füllt es mit Bach". Das wäre vorher nur in Ansätzen möglich gewesen, in den berühmten humanistischen Ansätzen: Glarean vergleicht Josquin mit Vergil. Hier wurde im humanistischen Denken noch nicht das Wort "Klassik", aber doch ein innerer Begriff der Klassik auf die Musik angewendet. Das bleibt aber verhältnismäßig folgenlos, nur dünne Stränge gehen bis ins späte 18. Jahrhundert. Nun erst beginnt es, daß die Musik ähnlich wie die beiden anderen Künste in der Geschichte existiert. Und nun erst bildet sich ein großes Erbe von Werken, die weit bekannt sind und schriftlich vorliegen und in die Nachwelt tradiert werden.

An diesem Modell richtet sich nun auch der Komponist aus und schafft für die Nachwelt. Diese besondere ideengeschichtliche Situation erst hat es voll ermöglicht, den Begriff, die Idee, das Wort "Klassik" auf die Musik zu übertragen.

Walter Salmen:

Ja, nur mit dem einen gewichtigen Unterschied eben - um anzuknüpfen an das, was Sie von Goethe sagen -, daß dieses Orientieren an der klassischen Tradition eben praktisch in der Musik nicht möglich ist, weil es keine antike Überlieferung gibt, an der man dieses Sichvergewissern vornehmen könnte. Das bedingte eben dann doch für die Musik und auch für die Musikgeschichte einen völlig eigenen, von dem der Dichtung und auch der bildenden Kunst unterschiedlichen Sachverhalt.

Gerhard Scholz:

Der eigentliche Akzent dieser Streitschrift liegt auf der bürgerlichen Philosophie. Die Rolle des Philosophischen, die von dieser Generation deutscher Klassik vertretene würdige Tradition der großen Philosophie, die hat natürlich eine Bedeutung.

Ludwig Finscher:

Ich möchte nur ganz kurz ein paar Worte sagen zu dem, was eben in den letzten beiden Diskussionsbemerkungen kam. Wiederum zur Klärung meines Standpunktes: Sie sprachen vorhin von meiner These über den Zugang von der Wortgeschichte her. Keineswegs möchte ich es als These aufgefaßt wissen. Die Wortgeschichte erschien mir bloß als der relativ sicherste Zugang zum gesamten Problemkreis, in den wir ja ohnehin nur hineinstecken können.

Punkt 2, den ich gern noch rasch erwähnen möchte:

Die verschiedenen "Klassik"-Begriffe Goethes, das scheint mir ein unendliches Feld zu sein, dem wir uns, glaube ich, mit größerer Vorsicht nähern müßten.

Ich habe hier an ein paar Beispielen gezeigt, was beim späten Goethe alles klassisch heißt; das sind teilweise, ganz offensichtlich, mehr Wörter als Begriffe, mehr die Verwendung des Wortes "Klassik" als ein dezidiertes Begriff dahinter. Wir müßten hier also bei jedem Punkt, glaube ich, wie wir es ja eben beim "Sansculottismus" angefangen haben, genau hinschauen: Wie ist die Situation, in der er das sagt, was meint er, steht da ein differenzierter Begriff hinter dem Wort, oder ist es einfach dahingesagt, wie z. B. "die Pedanterie der klassischen Partei" - das taucht in den zwanziger Jahren auf, damit ist die französische Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts gemeint.

Zum Einfluß Goethes auf die Ausbildung eines "Klassik"-Begriffs im Musikdenken: Mir scheint der fruchtbarere Ansatzpunkt doch die Diskussion über Klassik in der Literaturkritik der Zeit zu sein, die auch viel wirkungsvoller gewesen ist als Goethes Äußerungen über Klassik, nämlich die Äußerungen der Brüder Schlegel und die Kontroverse "Klassik - Romantik", z. B. der Ansatz Friedrich Schlegels zu einer Galerie klassischer Nationalschriftsteller, deren erster ja interessanterweise Forster sein sollte, 1800.

Walter Salmen:

Nun bitte ich noch, zu der Frage "Klassik als Epochenbegriff" Stellung zu nehmen. Sie wissen, der Stand der Forschung ist ein recht uneinheitlicher. Wenn man jüngste Veröffentlichungen betrachtet, kommt man etwa auf drei Grundpositionen. Die eine sagt: Klassik sei eine ziemlich große Zeitspanne, die man eventuell sogar von 1740 bis 1820 reichend ansetzen kann. Um diese Epoche etwas zu unterteilen, sagt man: Es gibt eine Frühklassik, und es gibt eine Hochklassik. Eine zweite Position ist z. B. von Hans Engel vertreten worden. Demnach gibt es nicht

die Klassik, sondern es gibt eingeschränkt Personalstile, die "klassisch" sind, also besonders diejenigen Haydns und Mozarts.

Schließlich kann man noch eine dritte Position beziehen: Es gibt "klassische" Ausprägungen in den verschiedenen Gattungen, zu verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Meistern, und zwar nur in wenigen Werken ausgeprägt.

Das wären etwa die drei Ansichten, die derzeit nebeneinander für sich werben. Darüber gibt es bis jetzt keine wünschenswerte Klarheit. Vielleicht können wir hier in der Kürze der Zeit wenigstens die eine oder die andere Position so weit klären, daß wir es in Zukunft nicht mehr mit drei, sondern vielleicht nur noch mit zwei Positionen zu tun haben.

Georg Feder:

Ich möchte etwas sagen, was vielleicht die Diskussion nicht weiterbringen wird, was aber vielleicht doch einem allgemeinen Empfinden entspricht.

Wir können den allgemeinen Wortgebrauch des Begriffes "Klassik" niemandem vorschreiben. Es ist dem Autor freigestellt, den Begriff als Epochenbegriff, als Klassifizierung eines Meisters oder als Klassifizierung für meisterhafte Werke oder bestimmte Stilausprägungen zu gebrauchen, und ich fürchte, alles Diskutieren wird nicht dazu führen, daß wir eine Norm aufstellen können, was "klassisch" sein soll.

Zwischenfrage von mehreren Seiten: Warum nicht?

Georg Feder:

Dann müßten wir die Wurzel angeben, den Grund, woher wir diese Norm nehmen sollten.

Walter Salmen:

Gewiß müssen wir die Momente bestimmen, die insgesamt als Inbegriff das klassische Kunstwerk ausmachen. Darum geht es.

Georg Feder:

Wir haben nun eben Zitate von Goethe und von Thomas Mann gehört. Da würde ich nun also fragen: Ist es so wie im Mittelalter, wo die Kirchenväter und andere große Autoritäten maßgeblich sind für die Definition eines Begriffes? Oder ist das ein apriorischer Begriff, für den man von vornherein gewisse Regeln aufstellen kann, nach denen man dann das Vorgefundene mißt?

Der andere Weg wäre dieser: Man geht von dem allgemeinen Gebrauch aus, gewisse Werke als klassisch zu bezeichnen, die Herr Finscher in seinem Referat am Schluß kurz zusammenfassend angedeutet hat, und fragt, welche Eigenschaften haben diese Werke? Und das wäre eigentlich dann eine Aufgabe der Stilkunde, an der wir alle arbeiten in verschiedenen Forschungsbereichen und wo dann zuallererst - und davon sind wir vielleicht noch weit entfernt - einmal die allgemeinsten Regeln dessen, was der Inbegriff dieser Stileigentümlichkeiten ist, herauskommen werden.

Walter Salmen:

Wenn ich z. B. die Feststellung treffe, die auch im Referat angeklungen ist, daß es zum Wesen eines klassischen Kunstwerkes gehört, daß das Tiefste und das Einfachste darin

integriert sind - wenn ich das als verbindlich und gewichtig für die Begriffsbestimmung annehme -, dann möchte ich nun fragen: ist das z. B. in frühen Kompositionen von Haydn schon zu finden?

Georg Feder:

Ich würde sagen, das ist darin nicht zu finden.

Ludwig Finscher:

Das habe ich ja versucht, aus der Wort- und Begriffsgeschichte zu entwickeln, das ist ja der Inhalt meines Referates. Und dann müßten wir natürlich im nächsten Stadium an einzelne Werke herangehen und ganz konkret untersuchen; Lassen sich diese Kategorien wirklich auf die "Jupiter-Sinfonie", auf Mozarts d-Moll-Streichquartett, oder was auch immer, anwenden?

Wolfgang Seifert:

Vielleicht kann uns ein Blick auf die zeitgenössische Musikästhetik - und ich meine sogar einen ganz bestimmten Musikästhetiker dieser Zeit - weiterhelfen, zu diesen Kategorien zu kommen.

Was steht hinter solchen Kennzeichen klassischer Musik, wie sie Herr Finscher mit "Stilsynthese", "Stileinheit", "Entfaltung der Stilmöglichkeiten", "Ordnung zum Ganzen" und "innere Schlüssigkeit", "Typik" und "Individualität" umschrieb? Doch nicht mehr und nicht weniger als die ästhetische Grund- und Hauptidee der in komplizierten Wechselprozessen sich gerade in jener Zeit unmittelbar vor der Jahrhundertwende herausbildenden Kunstanschauung des - sagen wir - klassischen deutschen Idealismus, mit ihrem Kulminationspunkt in Schillers "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen". Ich meine die Idee des harmonischen Gleichgewichts, der Balance, des Ausgleichs auch der widersprüchlichsten Einzelelemente im Ganzen des Kunstwerks, der Versöhnung von strenger Gesetzmäßigkeit und individueller Freiheit im Kunstschönen. Hierauf näher einzugehen, ist jetzt nicht der Ort.

Ich möchte aber auf eine musikalische Konsequenz hinweisen und dabei an meine von Heinrich Bessler angeregte Arbeit über Christian Gottfried Körner, den Schillerfreund und Vater Theodor Körners, anknüpfen.

Dieser Körner, der ein gebildeter und versierter musikalischer Dilettant und in philosophischer Hinsicht sicherlich wenig mehr als ein Epigone war, ist als Musikästhetiker durchaus originell. Vor allem auf Grund persönlicher Beziehungen und ständigen gedanklichen Austausches mit den Weimarer Klassikern hat Körner wie ein Brennspiegel die Hauptströmungen des Kunstdenkens seiner Zeit eingefangen und auf Grund seiner nachgewiesenermaßen solide fundierten musikalischen Erfahrungen daraus eine spezielle Musikästhetik entwickelt. 1795 erschien, von Schiller angeregt, von Goethe gefördert und von so gegensätzlichen Köpfen wie Herder und Wilhelm von Humboldt positiv bewertet, in den "Horen" seine Abhandlung "Über Charakterdarstellungen in der Musik" - ein Begriff, der auch im Referat von Herrn Finscher bereits auftauchte. Seine Gedanken kulminierten in den Begriff der Charakterdarstellung durch autonome, von jeder Bindung an das Wort oder an den Tanz freie Musik, das heißt mit anderen Worten, durch die Instrumentalmusik, wie sie vor allem in den Formbereichen von Sonate und Sinfonie von den Wiener Klassikern entwickelt und - mit Herrn Finschers Stilbegriff gesagt - zu klassischer Vollendung gebracht wurde.

Körners Charakterbegriff entspricht deshalb sowohl der philosophisch-literarischen wie der musikalischen Klassik. Er ist auf das allgemeinste ästhetische Prinzip jener Zeit, auf das des Gleichgewichts verschiedener Elemente zurückzuführen und der Idee der schönen Humanität verpflichtet.

Genau so entspricht die musikalische Charakterdarstellung, wie sie Körner versteht, der musikalischen Situation seiner Zeit. Denn mit diesem Terminus wird die Tatsache beschrieben, daß die klassische Instrumentalmusik etwas darstellen, etwas bedeuten kann, was zwar evident, aber doch nicht ohne weiteres mit Worten und Begriffen zu beschreiben ist, und zwar mit rein musikalischen Mitteln, ohne Bezug auf Außermusikalisches.

Da ich annehme, daß im Zusammenhang mit den späteren Ausführungen von Herrn Prof. Goldschmidt noch Gelegenheit sein wird, auf diesen Inhalt einzugehen, möchte ich mich jetzt damit begnügen und nur ganz allgemein auf die Bedeutung der Körnerschen Musikästhetik für die Begriffsklärung hingewiesen haben.

Walter Salmen:

Damit haben Sie uns einen Hinweis gegeben, daß wir also nicht genötigt sind, die Kategorien sozusagen frei zu erfinden, sondern wir haben durchaus, auch aus der Zeit selbst, genügend Anhaltspunkte, an die wir uns halten können. Wir müssen sie allerdings interpretieren; und Sie haben ja gerade mit Ihrer Arbeit über Körner dazu einen sehr wertvollen Ansatz geleistet.

Ludwig Finscher:

Ich muß wieder darauf zurückkommen, daß ich versucht habe, von der Wortgeschichte auszugehen, und damit natürlich bewußt das Risiko auf mich genommen habe, auf Körner nicht zu sprechen kommen zu können, weil eben das Wort "Klassik" nicht bei ihm auftaucht. Seine Bedeutung für die Musikästhetik und für die Schillersche allgemeine Ästhetik, das haben Sie in Ihrer Arbeit gezeigt, ist natürlich vorhanden.

Harry Goldschmidt:

Da nun drei Begriffe aufgestellt worden sind, wie mir scheint, mit Recht aufgestellt worden sind - "Klassik" als Stilbegriff, als Epochenbegriff und als Allgemeinbegriff -, glaube ich, dürfte es sich doch noch lohnen, auch den Allgemeinbegriff nicht unter den Tisch fallenzulassen.

Ich bin auch der Meinung von Herrn Seifert, daß die Äußerungen der Zeit, auch wenn sie nicht direkt verbal im Zusammenhang mit dem Wort "Klassik" gefunden worden sind, zu berücksichtigen sind im Hinblick auf unsere Problemstellung, zur Sache "Klassik" und nicht nur zum Begriff der "Klassik".

Wenn Sie mir gestatten, diesen etwas zu kurz gekommenen Allgemeinbegriff "Klassik" etwas ins Auge zu fassen, so möchte ich fragen, ob nicht ein Fehler uns auch hier unterlaufen könnte, wenn wir den Allgemeinbegriff "Musikalische Klassik" nur so definierten, wie er von Wendt und anderen Zeitgenossen umschrieben wurde, nämlich im Sinne der Norm, des Korrekten, des Exemplarischen, der musterhaft verwirklichten Regeln.

Wir müssen, denke ich, ein bißchen optimistischer auf diese totale Verwirrung blicken, die Herr Köhler vorhin als Kennzeichen des Begriffs meinte geben zu können. Warum wollen wir nicht von einer Äquivokation des Begriffs "Klassik" sprechen? Der Begriff

ist zweifellos sehr äquivok. Es gehen zahlreiche Bedeutungen durch ihn hindurch; und weil eben auch sehr stark pragmatische Bedeutungen hindurchgehen, deswegen können wir ihn auch nicht abschaffen, sonst wären wir Sektierer und keine Wissenschaftler. Obwohl dieses Ungemach nun einmal mit dem Begriff verbunden ist, sind wir also nicht der Aufgabe enthoben, ihn zu klären, und mir scheint es sehr verdienstlich, daß Herr Finscher zu dieser Begriffsklärung einige wichtige Aspekte beigebracht hat. Aber wie steht es nun, um auf den Allgemeinbegriff zu kommen, mit dieser Verengung auf Musikalisches? Widerspricht es nicht dem Allgemeinbegriff des Klassischen, wenn wir ihn auf das Metier verengen? Ist nicht umgekehrt richtiger, gerade unter dem Aspekt des Allgemeinbegriffes, nicht auf stilistische Merkmale zuzugehen? Den Zeitbegriff können wir allenfalls gelten lassen, aber vor allem den Zeitbegriff in Verbindung mit dem Allgemeinbegriff.

Und hier dienen natürlich die Zeugnisse der Literatur und Philosophie als erstrangige Quellen. Das haben Sie ja auch in dem ersten, uns heute nicht unterbreiteten Teil Ihres Referates selbst ausführlich dargestellt. In diesem Zusammenhang hat heute der "Literarische Sansculottismus" eine nicht unbeträchtliche Rolle gespielt, und Sie haben Herrn Scholz entgegnet, daß Goethe sich distanziert von der Revolution, daß er sich davon abgrenzt. Allerdings haben Sie die Fortsetzung dieses Zitates in Ihrem Referat nicht erwähnt, und Sie gestatten mir vielleicht, daß ich hier das nicht vollständige Zitat ergänze. Goethe sagt nämlich, nachdem er sich von der Französischen Revolution distanziert hat: "Eine bedeutende Schrift ist, wie eine bedeutende Rede, nur Folge des Lebens; der Schriftsteller so wenig als der handelnde Mensch bildet die Umstände, unter denen er geboren wird und unter denen er wirkt. Jeder, auch das größte Genie, leidet von seinem Jahrhundert in einigen Stücken, wie er von anderen Vorteil zieht, und einen vortrefflichen Nationalschriftsteller kann man nur von der Nation fordern."

Hier wird doch der allgemeine Aspekt, sogar für das individuelle Schaffen, ganz klar ausgesprochen, die soziale Funktion der Kunst von einem Klassiker der Literatur eindeutig bestimmt, im Hinblick auf die Nationalliteratur und die Nation. Diese Bestimmung wird auch von anderen Autoren, die sich mit dem Begriff des Klassischen dieser Zeit auseinandergesetzt haben, mit Nachdruck unterstrichen und noch erweitert.

Im ersten Teil erwähnen Sie auch Sulzer. Immerhin war er doch eine nicht zu übergehende Autorität auf dem Gebiet der klassischen Ästhetik. Sie haben selbst Sulzer zitiert, der da sagt: "Nicht die Besten jeder Nation sind klassische Schriftsteller, sondern die Besten der Nation, welche die Kultur der Vernunft auf das Höchste gebracht hat." Offensichtlich impliziert also dieser Allgemeinbegriff allgemeine Begriffe, die sich zunächst gar nicht spezifisch musikalisch fassen lassen, in diesem Fall z. B. Aufklärung.

Da stellt sich mir nun die Frage, ob Ihre Darstellung des Allgemeinbegriffes, den Sie nur gelten lassen möchten in dem Maße, in dem er in den Stilbegriff und in den Epochenbegriff eingegangen ist - vorausgesetzt, daß beide Begriffe für uns akzeptabel seien -, ob Ihre Darstellung uns eigentlich wirklich schon ganz befriedigen kann.

Wenn wir nämlich "Wiener Klassik" gleich "Klassik" setzten und sogar den Inbegriff der Klassik nur in gewissen Werken der Wiener Klassik, die Sie meinen, warum sprechen wir dann noch von Wiener Klassik? Der Allgemeinbegriff klammert die beiden anderen Begriffe ein.