

LUDWIG FINSCHER / KIEL

Zur Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts

Die Literatur zur Geschichte des klassischen Streichquartetts ist trotz und seit Adolf Sandbergers und Friedrich Blumes bahnbrechenden Studien spärlich, diejenige zur Sozialgeschichte der Gattung kaum vorhanden. Das Äußerste, was an sozialgeschichtlichen Fakten und soziologischen Einsichten aus den meisten historischen Veröffentlichungen hervorgeht, ist die ohnehin verbreitete Anschauung, daß das klassische Streichquartett in geringem Maße im höfischen, in stärkerem Maße im bürgerlichen Musikzimmer beheimatet sei. Daß die geschichtliche Wirklichkeit der Gattung sehr viel differenzierter war, soll hier in Kürze anzudeuten versucht werden*.

Daß die sozialgeschichtlichen Ursprünge der Gattung im höfischen Musizieren liegen, ist allgemein bekannt. In diesem Frühstadium der Entwicklung sind die Grenzen zwischen *Quadro* mit Generalbaß, *Quartett-Divertimento* und *Quartett-Symphonie* noch fließend; entsprechend bunt ist die Aufführungspraxis. Den adligen Interessenten und Auftraggebern war der Stil von Haydns op. 1, auch wenn sie mehr Liebhaber als Kenner waren, durchaus erreichbar, so daß sie bei der Aufführung mitwirken konnten, wie es der Idee solcher höfischen Kammermusik entsprach, die zwischen Komponisten und Ausübenden noch kein Publikum, höchstens eine kleine Kennergemeinde einschaltete. Der traditionelle Wunsch nach aktiver Mitwirkung behauptete sich noch sehr lange, auch bei technisch weniger leistungsfähigen Dilettanten und auch gegenüber der wachsenden Differenzierung und technischen Schwierigkeit des Quartettsatzes, wie sie sich aus der Sache heraus mit einer gewissen Zwangsläufigkeit ergab.

In dem Maße, in dem sich der Quartettsatz komplizierte, wandelte sich jedoch trotz solcher Hartnäckigkeit die Rolle des dilettierenden Adels, der spieltechnisch nicht mehr Schritt halten konnte. Gegen Ende des Jahrhunderts scheint es weitgehend üblich gewesen zu sein, Streichquartette von Berufsmusikern vorspielen zu lassen, während der adlige Liebhaber sich auf das kennerhafte Zuhören beschränkte. Etwas anders lagen die Verhältnisse in Wien, wo der Adel länger musikalisch führend blieb und außerdem solide Kennerschaft in höherem Maße als üblich mit technischer Fertigkeit verband. Kennzeichnend für das ungewöhnliche Niveau dieser Quartettspflege des Wiener Adels ist, daß man sich selten unter den höchsten kompositorischen Anspruch herabließ. Die ungeheure Flut leichterer Quartettmusik, die gerade Wien in diesen Jahren überschwemmte, fand hier offenbar kaum Eingang; es ist denkbar, daß man sich auch auf diese Weise vom Bürgertum, für dessen breitere musizierende Kreise die leichtere Quartettmusik geschaffen wurde, distanzieren wollte. Die außerordentliche Blüte dieser adligen Wiener Kammermusikpflege überdauerte die schweren Krisen des Staates nicht; ihr musikalisches Erbe trat schließlich doch das Bürgertum an.

Die wachsenden Ansprüche der Gattung führten einerseits zunächst zur Abkapselung der Spitzenwerke in engste Kenner- und vor allem Komponistenzirkel, dann zum großen Konzertquartett, andererseits zur Entwicklung anspruchsloserer Werke für das musizierende Bürgertum. Zwischen der wachsenden Komplizierung der Gattung in ihren Spitzenwerken, ihrer Abkapselung auch von der höfischen Kammermusikultur und dem daran weiterwachsenden Nimbus äußerster Schwierigkeit und Esoterik besteht natürlich ein wechselseitiger Wirkungszusammenhang.

Über die Frühgeschichte der bürgerlichen Streichquartett-Kultur fehlen uns heute noch fast alle Unterlagen; über die Situation zur Blütezeit der Klassik, zwischen 1780 und 1810, können

* Auf Nachweise und Zitate mußte aus Platzmangel verzichtet werden. Eine ausführliche Darstellung ist in Vorbereitung.

wir uns annähernd genau und ausführlich unterrichten. Die reifen Werke Haydns und Mozarts waren diesen bürgerlichen Kreisen technisch und musikalisch meist schon nicht mehr erreichbar, sie übten aber andererseits solche Faszination aus und waren so berühmt, daß man leichter Werke, mit denen man sich der adligen Kammermusik einigermaßen gleichstellen konnte, dringend bedurfte. Pleyel, Fränzl, Gyrowetz, Wranitzky, Koželuch, auf etwas höherem Niveau auch Krommer befriedigen dieses Bedürfnis mit Werken, die zum guten Teil offensichtlich von vornherein als leichtere, bürgerliche Hausmusik gedacht waren und auch so verstanden wurden. Sie zehren vom Ruhm der Gattung, den vor allem Haydn geschaffen hatte, popularisieren aber den Haydnschen Stil durch leichtere Spielbarkeit, Vertrautheit der thematischen Erfindung, anspruchslose Reihungsanlagen, knappe Zwei- und Dreisätzigkeit und weitgehende Homophonie. Der homophone Stil führt zwangsläufig zur Vorherrschaft der 1. Violine; sie dient zugleich dazu, auch schwachen Quartettspielern die Ausführung zu ermöglichen, wenn sie nur einen guten Primarius haben. Pleyel ist der Protagonist dieser Popularisierung des Streichquartetts. Seine Werke haben seit etwa 1785 außerordentlichen Erfolg. Indem sie das bürgerliche Kammermusikpublikum an einen vereinfachten Quartettstil gewöhnen, zugleich aber eben wegen ihrer geringen Ansprüche und ihrer engen Bindung an das Publikum das Bewußtsein von der Überlegenheit der Haydnschen Kunst nicht verdrängen können, führen sie das ehrgeizige Bürgertum letztlich doch zu Haydn hin. Indem sie die 1. Violine als gleichsam „konzertante“ Solostimme behandeln, setzen sie außerdem die Ausbildung dieser Solostimme zu immer größerer Virtuosität in Gang, die im Anfang des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt im Virtuosenquartett, dem *Quatuor brillant* für Violine und drei begleitende Streichinstrumente erreicht.

Die Produktion leichter, oft noch wesentlich unter dem Niveau Pleyels stehender Quartettmusik erreicht zwischen 1790 und 1810 ihre höchste Blüte; sie wird abgelöst vom *Quatuor brillant*, das sich der reisende Virtuose meist selbst schreibt, und vom anspruchsvollen Konzertquartett. Die Neuerscheinungslisten der Musikpresse und die Verlagskataloge spiegeln die geradezu fieberhafte Produktion wider und deuten auf den erstaunlichen Bedarf, der ihr entsprochen haben muß. Unterhalb dieser Schicht populärer Quartettmusik liegt eine nicht weniger ausgebreitete, die kaum noch künstlerische Ansprüche stellt und ausschließlich dem Verbrauch dient: die Masse der Arrangements beliebter Orchester- und größerer Kammermusikwerke, vor allem aber populärer Opernmelodien. Sie zehrt nicht mehr von der Würde und dem Ansehen des Quartetts als Kompositionsgattung, dafür um so mehr von der Beliebtheit des Quartetts als Musizierform, von der Beliebtheit der jeweils neuesten Opernmelodien und von der musikalischen Unersättlichkeit des bürgerlichen Opernpublikums vor allem in Paris und Wien. Ihren Ursprung hat diese Mode offenbar in Paris, wo seit etwa 1760 *Ariettes en Symphonie*, seit etwa 1770 *Quatuors d'airs connues* oder *d'airs dialogués* angeboten werden. Die Vorherrschaft der 1. Violine ist in ihnen schon durch die Vorlage gegeben, da nur die 1. Violine die Singstimmen der *airs* übernehmen kann, wenn es wie hier um die Lust am Wiedererkennen „schöner Melodien“ gehen soll. Die Verbindungslinien zum Violinkonzert und zum *Quatuor brillant* sind wie beim populären Streichquartett leicht zu sehen, vor allem in der etwas anspruchsvolleren Weiterbildung des Typs, bei der statt der bloßen Transkription Variationen ausgearbeitet werden, die oft progressiv nach der technischen Schwierigkeit aufgebaut sind. In dieser anspruchsvolleren Gestalt hat sich das *Quatuor d'airs connues* auch im deutschen Kulturbereich bis nach der Jahrhundertwende erhalten.

Das *Quatuor brillant*, zu dem diese Typen der Quartettkomposition hinlenken, hängt eng mit dem öffentlichen Konzert und der kommerzialisierten Hausmusik zusammen. Während die Hausmusik durch honorierte Berufs-Quartettspieler vor einem kleinen Kreis nach 1800 relativ häufig war, verhilft dem öffentlichen Quartett-Konzert offenbar erst das *Quatuor brillant*, und dieses erst spät, zum Durchbruch. Im allgemeinen wird die kommerzialisierte

Hausmusik von einem Mäzen „gestiftet“, oder es wird eine Subskription für eine Reihe von Konzerten aufgelegt. Häufig waren nach 1800 Mischformen zwischen privatem Dilettanten-Quartett und kommerzieller Hausmusik; Dilettantenkreise luden sich die großen reisenden Virtuosen der Zeit dazu ein.

Feste Quartettvereinigungen, die in eigener Verantwortung Konzerte und Konzertserien veranstalteten und (meist) zur Subskription auflegten, entstanden bald nach der Jahrhundertwende; um 1815 blühen sie in Wien, Paris, Leipzig, Prag und vielen anderen Orten. Der Typ des modernen Streichquartetts ist damit geschaffen, so wie er sich bis heute kontinuierlich erhalten hat. Das Streichquartett, auch das *Quatuor brillant*, als eine Nummer im gemischten, meist aus Orchesterwerken und Vokalstücken zusammengestellten großen öffentlichen Konzert hat demgegenüber stets periphere Bedeutung gehabt, und Versuche wie die chorische Besetzung öffentlicher Quartett-Aufführungen haben nur Kuriositätswert. Daß die moderne Organisationsform des Streichquartettkonzerts auf die Quartettkomposition zurückwirkt oder wenigstens mit ihr in Wechselwirkung steht, zeigt der „orchestrale“ Stil in Beethovens op. 59 deutlich genug.