

MANFRED HERMANN SCHMID
Tübingen-Augsburg

DIE MUSIK DER WIENER KLASSIKER
IM ÖFFENTLICHEN BEWUSSTSEIN
UND IM BLICK DER WISSENSCHAFT:
EIN GEGENSEITIGES MISSVERSTÄNDNIS?

Bildung setzt ein Geschichtsverständnis voraus. Kein Sprachunterricht ohne Spuren von Geschichte, auch kein Religionsunterricht und kein Musikunterricht. Doch Geschichte ist entgegen dem schönen Wort von Leopold von Ranke nichts Objektives, schon gar nicht, wenn es um Urteile geht. Sie ist bekanntlich ein intellektuelles Konstrukt. An der Schaffung dieses Konstrukts und auch an der Weitergabe, der „*trasmissione del sapere musicale*“, sind ganz verschiedene Instanzen beteiligt – keineswegs nur die Wissenschaft.

Im Fall der Musikgeschichte müssen wir mit drei unterschiedlichen Instanzen rechnen:

(a) der musikalischen Zunft und ihrer Mündlichkeit;

(b) der Wissenschaft in ihren Publikationen und ihrem akademischen Unterricht;

(c) der Öffentlichkeit, gesteuert von den Medien.

Zwischen (b) und (c) gibt es noch die Schule. Sie leitet sich in ihrem Selbstverständnis von der Wissenschaft her, ist aber in ungleich höherem Maße als diese mit der öffentlichen Meinung konfrontiert.

Die Geschichtsbilder differieren, wie zu erwarten, und sie differieren auch zu verschiedenen Zeiten, wenn ich das punktuell mit den Wiener Klassikern an einem Paradefall von Kanonbildung und teleologischer Geschichtsschreibung überprüfe.

Ich beginne mit der Zunft. Was Künstler unter sich im 19. Jahrhundert gesprochen haben, was ein Lehrer an seinen Schüler weitergegeben hat, wissen wir nicht. Ein gewisses Echo könnten die neu entstehenden Kompositionslehren wie jene von Adolf Bernhard Marx geben. Die eigentliche Botschaft der Komponisten erfahren wir jedoch aus ihren Noten – gelegentlich enthalten Partituren in der Tat Äußerungen zur Musikgeschichte. Ich will das an einem bisher nicht diskutierten Fall wenigstens skizzieren.

Johannes Brahms zitiert 1873 in seinem a-moll-Streichquartett (op. 51, 2), direkt vor Eintritt der *Stretta* im Finale (Takt 328-333), eine längere Passage aus Beethovens Violinkonzert, die Stelle vor der Reprise im ersten Satz (Takt 346-357). Es geht hier nicht um ein motivisches Zitat, sondern um die Übernahme einer kompositorischen Struktur im Verhältnis der Stimmen, also

um etwas, das einen Komponisten interessiert. Der Verweis auf Beethoven gilt dem alten Freund und Geiger Joseph Joachim, der übrigens in England das Konzert zusammen mit Mendelssohn überhaupt erst bekannt gemacht.

Bis dahin ist die Geschichte hübsch, aber nicht aufregend. Sie gewinnt Bedeutung in unserem Zusammenhang erst dadurch, dass Brahms wie mit dem Finger auf eine Stelle zeigt, die selbst Zitat ist. Von Hanslick stammt der schöne Satz im Brahms-Kapitel seiner Memoiren: „Erstaunlich ist seine Kenntnis der musikalischen Literatur. Brahms kennt geradezu alles“. „Alles“ gesperrt gedruckt. Brahms hat deshalb auch entdeckt, woher die merkwürdige Stelle bei Beethoven stammt. Nämlich aus dem Oratorium *Joshua* von Händel. Es geht um die Arie mit Chor, in der Joshua Gott anruft, die Sonne anzuhalten (Akt 2, Schlusszene). Daher rührt die seltsame Stimmenstruktur. Eine Stimme harrt aus und gibt gegen alle Regeln des musikalischen Satzes nicht nach.

In dem Zitat auf drei Stockwerken – Brahms→Beethoven→Händel – steckt eine dreifache musikgeschichtliche Botschaft. (1) Zu keiner Zeit erschafft ein Komponist die Musik allein. (2) Es gehört zur Größe der Wiener Klassiker, ein Bewusstsein für Geschichte in der Begegnung mit Händel entwickelt zu haben. (3) Jeder von ihnen – Haydn, Mozart, Beethoven – hat auf seine Weise Händel entdeckt und ist im eigenen Werk von ihm bereichert worden.

Mit seinem kleinen komponierten „Kapitel Musikgeschichte“, wenn ich so sagen darf, ist Brahms weiter fortgeschritten als die Wissenschaft. So stehen in Band 4. der monumentalen Mozart-Biographie von Otto Jahn 1859 zwar einige Bemerkungen über Händel. Als korrekter Philologe ging er auch den Hinweisen von Maximilian Stadler zum Requiem nach. Aber er konnte mit diesen Beziehungen nichts anfangen und nannte den Befund „befremdlich“. Für den größeren historischen Zusammenhang hatte er weder Blick noch Verständnis. Die Bedeutung Händels für die Wiener Klassiker, von Brahms intuitiv erahnt, hat die Wissenschaft erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts erschlossen. Freilich hat es der Künstler einfacher. Ihm genügt der Blick auf ein freigelegtes Detail, während ein Wissenschaftler vergleichbar einem Archäologen das ganze Umfeld ausgraben muss.

Und wie steht es bei diesem Thema mit der dritten geschichtskonstruierenden Instanz, der Öffentlichkeit mit ihren Medien? Wenn ich bei Mozart bleibe und als Zeugnis für Geschichtsbilder des 20. Jahrhunderts Miloš Formans *Amadeus*-Film (1984) wähle, bemerke ich einen auffälligen Unwillen, historische Zusammenhänge zu thematisieren. Am Schluss gibt es die berühmte Diktat-Szene zwischen Mozart und Salieri und damit ein Gespräch zweier Musiker über ein Werk. Die Szene ist genial, weil anders als in sämtlichen Komponistenfilmen sonst, wo Werke aus heiterem Himmel plötzlich da sind, die Entstehung eines Kunstwerks zum Thema wird. Hätte es die fingierte Szene je gegeben, wäre allem Vermuten nach unter

Kennern, zu denen im Wien des späten 18. Jahrhunderts auch Salieri zählte, unweigerlich der Name Händel gefallen – wie er auch bei Haydn fallen muss, wenn die Rede auf die *Schöpfung* kommt.

Dass Händel im Film nicht vorkommt (trotz eines kundigen Fachberaters, der, wie ich annehme, sehr genau Bescheid wusste) und auch nicht vorkommen kann, liegt am Medium. Es hat kein Interesse an einer historischen Perspektive. Die Kinobesucher könnten damit nichts anfangen. Da beißt sich die Schlange in den Schwanz.

Das muss ich erklären, indem ich an den Anfang zurückkehre.

Im Blick auf historische Phänomene macht die musikalische Zunft assoziative Sprünge. Das ist ihr gutes Recht. Die Wissenschaft dagegen strebt danach, kausale Zusammenhänge aufzudecken. Das ist ungleich aufwendiger und muss sich den Kategorien des Verifizierens und Falsifizierens stellen. Die Medien-Öffentlichkeit bedient sich des Wissens nur partikular. Sie nimmt sich Einzelnes wie im Supermarkt aus dem Regal und wechselt nach dem Muster von Videoclips die Punkte ihrer Aufmerksamkeit. Das heißt, sie zertümmert eben jene Kohärenz, auf die es der Wissenschaft ankommt. Die Wissenschaft strebt zwar nach öffentlicher Wahrnehmung und die Medien berufen sich gerne auf Wissenschaft. Aber eigentlich handelt es sich um ein symbiotisches Missverständnis.

Und die Schlange, um zu *Amadeus* zurückzublicken, beißt sich in den Schwanz: Weil der durchschnittliche Kinobesucher keine Bildung im Sinne historischen Verständnisses hat, bekommt er auch keine.

Natürlich sind die Verhältnisse noch weit komplizierter als in meinem kleinen ABC. Denn die Künstler wie auch die Wissenschaftler sind gleichzeitig selbst Teil der Öffentlichkeit. Dafür hat die ‚New Musicology‘ ein helles Bewusstsein entwickelt. Sie versucht, wissenschaftliches Arbeiten und Medien-Öffentlichkeit miteinander zu versöhnen. Das ist ein effektives Verfahren, unter Nicht-Fachleuten Eindruck zu machen und mit ihnen einen Konsens herzustellen.

Wo bleibt auf diesem „campo minato“ die Schule als wichtigster Träger aller „trasmissione del sapere musicale“? Ich wüsste hier gerne eine Lösung. Denn es scheint unstrittig, dass die heutige moderne Gesellschaft auf Synthese-Wissen mehr angewiesen ist als je, ganz abgesehen davon, dass Universitäten aufhören zu funktionieren, wenn die Schule nicht die unverzichtbaren Grundlagen legt. Das spüren wir auch in der Musikwissenschaft.