

Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800—1850*

von Erich Reimer, Köln

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, im Frühjahr 1919, verfaßte Arnold Schönberg einen Beitrag für die von seinem Freund Adolf Loos herausgegebenen *Richtlinien für ein Kunstamt*, die das kulturelle Leben in Österreich neu organisieren sollten. Im ersten Abschnitt seines Beitrags empfahl Schönberg die Einrichtung von Musikschulen und leitete seine Vorschläge mit der heute befremdlich klingenden Feststellung ein: „Die wichtigste Aufgabe der Sektion für Musik ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik zu sichern“. „Noch 100 Jahre“, so warnte er, „und wir haben diese Überlegenheit verloren“¹. Diese Befürchtung scheint Schönberg nachhaltig beschäftigt zu haben, denn zwei Jahre später kam er im Zusammenhang mit der Zwölftontechnik erneut auf die gefährdete Überlegenheit der deutschen Musik zu sprechen, und zwar teilte er seinem Schüler Josef Rufer mit, bei der neuen Kompositionsmethode handele es sich um eine Entdeckung, die „der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere“². Die beiden Äußerungen sind insofern bemerkenswert, als sie erkennen lassen, daß sich Schönberg zu dieser Zeit noch mit jener nationalen Ideologie identifizierte, die sich schon bald gegen seine Person richtete. Bereits 1923 bemerkte er im Rückblick auf bestimmte antisemitische Tendenzen: „Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Daß ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin [. . .], sondern, daß ich Jude bin“³.

Die bis zu jenem Zeitpunkt von Schönberg vertretene Überzeugung von der musikalischen Überlegenheit der deutschen Nation war keine extreme Auffassung, sondern entsprach dem Bewußtsein der musikalisch Gebildeten in Deutschland und Österreich. So hatte Wilhelm Dilthey um 1906/07 in seinen *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes* selbstbewußt festgestellt: „In Bach und Händel ging die Herrschaft über die Kunst der Innerlichkeit von den romanischen Nationen auf Deutschland über, und wir haben diese Herrschaft bis auf den heutigen Tag behauptet“⁴. Was in diesem Zitat und in den Äußerungen Schönbergs zum Ausdruck kommt, beruht auf einem Geschichtsbild, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt worden ist.

* Überarbeitete Fassung der am 16. Januar 1992 an der Hochschule für Musik Köln vom Verf. gehaltenen Antrittsvorlesung.

¹ Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976 (= *Gesammelte Schriften* 1), S. 185.

² Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 26.

³ Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 90; Brief an Wassily Kandinsky, Mödling, 20. April 1923.

⁴ Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Leipzig 1922, Stuttgart und Göttingen 2. Aufl. 1957, S. 191.

Voraussetzung hierfür war die von der Französischen Revolution angeregte deutsche Nationalbewegung, denn im Rahmen dieser Bewegung gewann die Beschäftigung mit der Geschichte der deutschen Kultur Bedeutung für die Herausbildung eines neuen nationalen Bewußtseins; und dem Bedürfnis nach nationaler Identität entsprachen auch die um 1800 einsetzenden Reflexionen über die historische Entwicklung der deutschen Musik⁵. Ziel der folgenden Darstellung ist es, anhand von drei Texten aus den Jahren 1801, 1831 und 1852 die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortschreitende nationale Interpretation der Musikgeschichte zu skizzieren. Zuvor sind allerdings einige Hinweise auf Texte des 18. Jahrhunderts zu geben, denn der Neuansatz in der deutschen Musikgeschichtsschreibung nach 1800 wird erst deutlich, wenn zum Vergleich frühere Texte herangezogen werden, in denen das Thema „deutsche Musik“ bzw. „Nationalmusik“ noch ohne jenes neue Nationalbewußtsein behandelt worden ist.

Die vom späteren Nationalbewußtsein noch freie Einstellung wird deutlich, wenn es in Scheibes *Critischem Musikus* (15. Stück, 17. 9. 1737) heißt, die deutsche Musik habe „das meiste von den Ausländern entlehnet“ und unterscheide „sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit, die [...] in der Harmonie“ angewendet werde; sie scheine „also sehr gründlich zu seyn“, falle aber „auch dadurch sehr leicht ins Schwülstige“⁶. Auch Scheibes Schlußfolgerung, aus seinem „Entwurfe der deutschen Musikart“ sehe man, „daß der Deutsche gleichsam zur Nachahmung, und zu einem unermüdeten Fleiße gebohren“ sei, widerspricht späteren Vorstellungen vom Ursprung der Kunst im „Nationalgeist“⁷. Doch wird diese Bestimmung von Scheibe positiv gewertet, wenn er aufgrund jener Eigenschaften den Deutschen, namentlich Hasse und Graun, „die Ausbesserung der italienischen und französischen Musikarten“ zuschreibt und hinzufügt: „Die Herstellung des guten Geschmacks in der Musik, ist also ein Werk des deutschen Witzes gewesen; und keine andere Nation wird sich dieses wahren Vorzuges rühmen können“⁸. Von ähnlichen Überlegungen ausgehend, nämlich unter Hinweis auf den „vermischten Geschmack“, den man den „deutschen Geschmack“ nennen könne, da er schon seit vielen Jahren an verschiedenen Orten Deutschlands eingeführt worden sei, machte Quantz (1752) seine Vorschläge für die Überwindung der musikalischen Nationalstile. Dabei ging es ihm nicht um die Verbreitung jenes „deutschen Geschmacks“, vielmehr plädierte er in kosmopolitischem Sinne dafür, den „vermischten Geschmack“ der Deutschen zu einem „allgemeinen guten Geschmack in der Musik“

⁵ Vgl. Heinrich August Winkler, *Der Nationalismus und seine Funktionen*, in: *Nationalismus*, hrsg. von dems., Königstein/Ts. 2. Aufl. 1985, S. 5ff.; vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* 1 u. 2, München 1987 (2. Teil, V: *Die Anfänge des modernen deutschen Nationalismus*, in: 1, S. 506ff.; 3. Teil, IV/5: *Die zweite Entwicklungsphase des deutschen Nationalismus*, in: 2, S. 394ff.).

⁶ Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musikus*, 2., vermehrte Aufl. Leipzig 1745, Nachdr. Hildesheim und New York 1970, S. 147.

⁷ Ebda., S. 148.

⁸ Ebda., S. 148f.

weiterzuentwickeln⁹. Quantz' Zielvorstellung war eine international anerkannte Musik, denn — so seine Schlußfolgerung — eine Musik, die nicht „nur von dieser oder jener Nation allein, sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt“ werde, müsse die beste sein¹⁰. Die Überwindung der musikalischen Nationalstile wird im späteren 18. Jahrhundert als weitgehend abgeschlossen betrachtet, ohne daß allerdings die praktische Umsetzung der Quantzschen Forderungen vorausgesetzt wird. Unter Hinweis auf die Praxis der Virtuosen und auf die Tatsache, daß bei der deutschen und der französischen Jugend ein internationales musikalisches Repertoire beliebt sei, wird in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771—74) von einer weitgehenden Nivellierung der Nationalstile gesprochen¹¹. Hieran anschließend heißt es in Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802) unter dem Stichwort *Nationalmusik*: „Gegenwärtig hat sich unter den verschiedenen Völkern von Europa das Nationale in der Musik größtentheils verloren“¹².

Ein anderes, von einem neuen Nationalbewußtsein geprägtes Bild ergibt sich, wenn man von den drei erwähnten, sämtlich in Leipzig erschienenen Texten ausgeht. Dem Erscheinungsort entsprechend, entstammten alle drei Autoren dem protestantisch-nördlichen bzw. -östlichen Deutschland, eine Tatsache, die sich im zweiten und besonders im dritten Text in einem protestantisch geprägten Nationalbewußtsein spiegelt. Es handelt sich um folgende Texte: die Abhandlung *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* (1801) von Johann Karl Friedrich Triest, den Abriß über die Geschichte der deutschen Musik in Amadeus Wendts *Über die Hauptperioden der schönen Kunst* (1831) und die Darstellung, die in den einschlägigen Kapiteln von Franz Brendels *Geschichte der Musik* (1852) enthalten ist. Alle drei Autoren gehen von drei Perioden bzw. Epochen der deutschen Musik aus, beziehen sich aber im einzelnen auf unterschiedliche Zeiträume¹³. Die Unterschiede zwischen den Darstellungen resultieren zum einen aus dem jeweiligen Entwicklungsstand der deutschen Musik zum Zeitpunkt der Veröffentlichung: So hat Brendel um 1850 eine andere Perspektive als Wendt, der kurz nach Beethovens Tod schreibt, und dieser wieder eine andere Sichtweise als Triest, der im Rückblick auf die Londoner Haydn-Rezeption der 1790er Jahre schreibt. Zum anderen resultieren die Unterschiede aus unterschiedlichen Geschichtskonzeptionen: Wendt und Brendel stehen unter dem

⁹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Breslau 2. Aufl. 1780, 3. Aufl. 1789, Nachdr., hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 4. Aufl. 1968 (= *Documenta musicologica* 1/2), S. 332f.

¹⁰ Ebd., S. 334.

¹¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, Leipzig 2. Aufl. 1793, Nachdr. Hildesheim 1967, Art. *Musik*, S. 428: „Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet: so ist auch die Einförmigkeit des Eindrucks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verloren“

¹² Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M. 1802, Heidelberg 2. Aufl. 1817, Nachdr. Hildesheim 1964, Sp. 1783.

¹³ Vgl. das Schema am Schluß des Beitrags.

Einfluß der Hegelschen Geschichtsphilosophie, unterscheiden sich aber in der Art ihrer Hegel-Rezeption. Die vergleichende Untersuchung der Texte konzentriert sich im wesentlichen auf zwei Aspekte, von denen aus die unterschiedlichen Grundrisse sichtbar gemacht werden können: einerseits auf die Position Bachs und andererseits auf den Stellenwert, der Haydn, Mozart und Beethoven eingeräumt wird. Da es um einen Vergleich der Gesamtkonzeptionen geht, unterbleiben Hinweise auf die von den Autoren benutzten Texte. Im einzelnen wäre zu zeigen, daß insbesondere für die Charakterisierung der Komponisten auf vorliegende Formulierungen zurückgegriffen worden ist¹⁴.

I

Bei den *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* handelt es sich um eine Abhandlung, die 1801 als Rückblick auf das vergangene Jahrhundert in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in 11 Teilen erschienen ist¹⁵. Verfasser ist Johann Karl Friedrich Triest (1764–1810), der als Pfarrer in Stettin wirkte¹⁶. Die Anregung zu dieser Abhandlung könnte vom Herausgeber der *AmZ*, Friedrich Rochlitz, ausgegangen sein, der 1799 Vorschläge für die Darstellung der jüngsten Musikgeschichte gemacht und angeregt hatte, „über die Kultur der Musik etwa unter den jetzigen Deutschen und über die Ausbildung der Nation für diese Kunst“ zu schreiben; denn, so die Begründung: „Wir sollten doch wohl endlich erfahren, wohin wir gekommen, und wie wir dahin gekommen“. Im Hinblick auf die Ausarbeitung eines solchen Werkes hatte Rochlitz zu bedenken gegeben, wenn „eine solche Geschichte der Musik und der Bildung einer Nation, z. B. der Deutschen, für diese Kunst, nicht, wie gewöhnlich, Geschichte einzelner verdienter Männer werden“ solle, so müsse sie „mit der Geschichte der Bildung der Nation überhaupt [. . .] fortschreiten“ und von dem ausgehen, „was man den zu dieser oder jener Zeit herrschenden allgemeinen Geist der Nation im Ganzen und Großen“ nenne¹⁷. Im Sinne dieser Anregungen unternahm Triest einen ersten Versuch, die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts von ihren nationalen Voraussetzungen her zu interpretieren¹⁸. So be

¹⁴ Entsprechende Hinweise in bezug auf die Abhandlung von Triest bei: Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, in: *Bach-Jb* 1978, S. 192–210.

¹⁵ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432, 437–445.

¹⁶ Vgl. Martin Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 309f.; vgl. Dahlhaus, S. 197

¹⁷ Friedrich Rochlitz, *Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik*, in: *AmZ* 1 (1798/99), Sp. 626f.

¹⁸ Triest betont, daß seine „Darstellung pragmatisch (d. h. ästhetisch-historisch) seyn soll, weil eine bloß annalistische Erzählung hier ein zweckloses oder doch überflüssiges Unternehmen wäre“ (ebda., Sp. 226). Er entspricht damit einer Forderung, die Christian Friedrich Daniel Schubart 1784/85 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Nachdr. Darmstadt 1969, S. 63, erhoben hatte: „Schule der Deutschen. Die Quellen zu dieser Geschichte finden sich da und dort zerstreut [. . .] Inzwischen fehlt uns noch ganz und gar eine pragmatische Geschichte der deutschen Tonkunst. Doch ist zu hoffen, daß wir sie nächstens erhalten werden“; zur Konzeption der pragmatischen Geschichtsschreibung im späten 18. Jahrhundert vgl. Gudrun Kühne-Bertram, Art. *Pragmatisch*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, 7, Darmstadt 1989, Sp. 1243.

mühte er sich um eine positive Antwort auf die skeptische Frage: „Haben denn die Deutschen eine eigenthümliche Musik und haben sie sie je gehabt?“, und dementsprechend versuchte er nachzuweisen, daß sich trotz des „deutschen Nachahmungstriebes“ eine spezifisch deutsche Musik entwickelt hat¹⁹. Zugleich wandte er sich gegen den in Deutschland üblichen, seiner Meinung nach übertriebenen „Respekt gegen fremde Kunst“ und versuchte, der „deutschen Nationaldemuth gegen Fremde“ entgegenzuwirken²⁰.

Im Gegensatz zu den späteren Autoren geht Triest davon aus, daß die Deutschen im Hinblick auf die „Bearbeitung der Künste und Wissenschaften“ nicht zu den von der Natur begünstigten Nationen gehören²¹. Als grundlegend für die Ausbildung der deutschen Musik sieht er vielmehr die — im Vergleich zu Italien und Frankreich — verspätete kulturelle Entwicklung Deutschlands an. So sei die Musik vor 1700 als „angewandte Kunst“ zurückgeblieben, weil auch „ihre Gefährtinn auf diesem Pfade, die Poesie, in Deutschland [. . . noch] kaum diesen Namen“ verdient habe. Dafür habe sie „als reine Kunst ziemliche Fortschritte“ gemacht, nicht „in der Ausübung als vielmehr in demjenigen Theil ihres innern Mechanismus, der dem Verstande am meisten zu thun giebt, nämlich in der Harmonie“, d. h. in der kontrapunktischen Satzart²²; und zwar habe sich der „kältere, von Natur gesanglosere, aber dabey gründliche Deutsche“ so sehr „in das Studium der Harmonie“ vertieft²³, daß noch Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland „die Kenntniß des Kontrapunkts [. . .] das einzige und höchste“ gewesen sei, was man von einem Meister gefordert habe²⁴. Demgegenüber habe man Melodie und Rhythmus weniger geachtet, so daß die von Italien und Frankreich ausgehenden „erwärmenden Strahlen“ noch um 1700 in Deutschland „einen sehr kalten Boden“ getroffen hätten, „der nur Gelehrsamkeit und scholastische Kritik statt Kunst“ hervorgebracht habe²⁵. Eine allgemeine Aufnahme italienischer und französischer Musik sei noch nicht möglich gewesen, da „die altdeutsche Schwerfälligkeit und Gehörlosigkeit [. . .] zu sehr mit dem Feuer und dem Schönheitssinn italienischer und französischer Meister“ kontrastiert hätten²⁶. Führt Triest die Rückständigkeit einerseits auf geographisch-klimatische und ethnische Bedingungen zurück, so leitet er aus diesen Bedingungen andererseits die den Deutschen zugeschriebene Gründlichkeit ab, die auch die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts auszeichnet habe:

¹⁹ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 241

²⁰ *Ebda.*, Sp. 234 u. 247

²¹ *Ebda.*, Sp. 241

²² *Ebda.*, Sp. 233. In Anlehnung an Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) teilt Triest die Musik in „reine“ und „angewandte“ Kunst ein: Sie ist „angewandte Tonkunst“, wenn sie „die Empfindungen eines Subjekts bestimmt darstellt“; demgegenüber gehören zur „reinen Kunst“ solche Werke, „die nichts weiter sind als schönes (d. h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine aesthetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht“ (*ebda.*, Sp. 227f., Anm.); vgl. Dahlhaus, S. 199.

²³ *Ebda.*, Sp. 245.

²⁴ *Ebda.*, Sp. 233.

²⁵ *Ebda.*, Sp. 233.

²⁶ *Ebda.*, Sp. 234.

„Deutschlands Verfassung zeigt schon bey dem ersten Blick, daß hier kein allgemein gültiger Kunstgeschmack statt finden kann, wie z. B. in Frankreich und England. Dieses Aggregat von Völkern, welche außer ihrer Schriftsprache wenig gemeinschaftliches haben, veranlaßt indessen eine wahre Gelehrten- und Künstler-Demokratie (oder Föderalismus) mit allen Nachtheilen und Vortheilen einer solchen Verfassung. Hierzu gehört [] die Aufmerksamkeit auf alles Fremde, und doch auch wieder eine leicht zu erklärende größere Langsamkeit bey der allgemeineren Verbreitung neuer wichtiger Ideen und Werke, woraus nun wieder eine andere gewiß rühmliche Eigenschaft entsteht, nämlich die *Gründlichkeit*. Diese wenigstens sagt man den Deutschen nach, und sie ist es auch, welche vom Anfange des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende, *in Vergleichung* mit andern Nationen, die deutsche Musik auszeichnet“²⁷

Die Entwicklung der deutschen Musik im 18. Jahrhundert vollzieht sich nach Triest in folgenden drei Perioden: Die erste (1700—1750) reicht „vom Anfange des Jahrhunderts (d. h. von Fux, Keiser, Telemann u. a.) bis zu Joh. Seb. Bachs Tode“, in der zweiten (1750—1780) übernehmen Carl Heinrich Graun, Johann Adolf Hasse und Carl Philipp Emanuel Bach die Führung, in der dritten (1780—1800) treten Haydn und Mozart als „Sterne erster Größe“ hervor²⁸.

Die erste Periode hat vorbereitenden Charakter: In ihr findet eine „gründliche, aber in Rücksicht auf die übrigen Zweige der Tonkunst einseitige Behandlung der Harmonie“ ihren Abschluß²⁹, d. h. eine einseitige Ausbildung des Kontrapunkts auf Kosten von Melodie und Rhythmus. Diese Entwicklung bildet nach Triest „das solide Fundament zur nachmaligen Größe der deutschen Tonkunst“, denn zunächst müsse „der Mechanismus einer Kunst zu einem hohen Grade ausgebildet“ werden³⁰. Den Vollender dieser Entwicklung sieht er in Bach. In einem von nationalem Pathos getragenen Abschnitt heißt es:

„Und nun — welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, daß der größte, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die *reine* Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertroffene Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, daß dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! — Hoch und hehr strahlt der Name Johann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts“³¹

Diese Lobrede wird allerdings durch den Hinweis relativiert, daß Bachs Verdienste „sich eigentlich nur auf *reine* Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst“ erstrecken, insbesondere „auf Harmonie und gebundenen Styl“³². Doch gerade aufgrund dieser Einseitigkeit wird Bach als Vollender der deutschen Entwicklung gesehen, denn

²⁷ Ebda., Sp. 241f.

²⁸ Ebda., Sp. 235 u. 331

²⁹ Ebda., Sp. 444.

³⁰ Ebda., Sp. 257

³¹ Ebda., Sp. 259.

³² Ebda., Sp. 261 Die Einschränkung ist insofern hervorzuheben, als Dahlhaus, S. 198, ausgeführt hat, Triest habe, indem er in bezug auf Bachs Werke von „Mysterien“ und einem „geheimen Schauer“ gesprochen habe, „sich den romantischen Pythagoreismus zu eigen“ gemacht. Diese Folgerung ist insofern nicht zutreffend, als Triest jene Mystifizierung der Bachschen Werke lediglich referiert. In dem zitierten Passus heißt es, Bach habe „seine musikalische Mitwelt [] in Erstaunen“ gesetzt „und der Nachwelt noch unübertroffene Muster“ geliefert, „welche wie Mysterien [] angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer [] nahen dürfe“

er habe „seine außerordentlichen Kräfte gerade auf etwas“ gerichtet, „was dem deutschen Geiste und Sinn, der sich so gern [. . .] mit mühsamen Untersuchungen [. . .] befaßt, am willkommensten seyn mußte“, und habe sich auf das konzentriert, „woran schon sonst der deutsche Fleiß und Nationalgeist gearbeitet hatte“³³.

Am Ende der ersten Periode — um 1750 — erfolgt nach Triests Darstellung der „Aufschwung der deutschen Tonkunst“. Diesen Aufschwung führt Triest darauf zurück, daß deutsche Komponisten „das, was Italien, Frankreich und Deutschland für Harmonie und Melodie [. . .] gethan hatten, auffaßten und bearbeiteten“; entscheidend sei gewesen, daß Komponisten, „die mit den Regeln der Harmonie sehr vertraut, doch diese nicht für das einzige hielten, was zum vollkommenen Mechanismus der Tonkunst gehörte, sondern nun auch für schöne Melodien sorgten“³⁴. An anderer Stelle heißt es in poetischer Umschreibung: „Italiens gefühlvolle Lieblichkeit und Frankreichs Energie [sei] mit deutscher Gründlichkeit“ vereinigt worden, da „deutsche Genies, gleich emsigen Bienen, den Blütenstaub ausländischer Kunst in ihre Heimath [getragen] und mit eigenthümlicher Kraft“ verarbeitet hätten³⁵. Triest spricht Carl Heinrich Graun und Johann Adolf Hasse als Vokalkomponisten sowie Carl Philipp Emanuel Bach als Instrumentalkomponist das Verdienst zu, die zweite Periode der deutschen Musik herbeigeführt zu haben, in der „die bis dahin fast nur mechanische Musik“ zur „schönen Kunst“ weiterentwickelt worden sei³⁶. Während die Einführung der italienischen Melodik in die Vokalmusik von Triest positiv bewertet wird, kritisiert er, daß jene Rezeption in der Instrumentalmusik zunächst zur Vernachlässigung der Harmonik geführt habe, so daß aus der früheren „harmonischen Künstlichkeit“ eine „blos melodische Leerheit“ hervorgegangen sei. Einzig Carl Philipp Emanuel Bach habe in seinen Klavierwerken „die schöne Vereinigung edler Melodien mit der kräftigsten Harmonie gezeigt“³⁷.

Bilden Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierwerke in der Instrumentalmusik der zweiten Periode eine Ausnahme, so erreicht die deutsche Instrumentalmusik nach Triest in der dritten Periode (1780—1800) insgesamt einen Höhepunkt, da nunmehr die gegensätzlichen Tendenzen der beiden vorangegangenen Perioden — „künstliche Harmonie“ und „faßliche Melodie“ — allgemein zur Synthese gebracht worden seien³⁸. Repräsentant dieser Entwicklung ist Haydn, der nicht nur als „der größte Wohltäter der deutschen Instrumentalmusik in der dritten Periode“ bezeichnet wird, sondern auch als „größter Instrumentalkomponist“, dessen Name „im Auslande mit Ehrerbietung genannt“ werde³⁹. Dieser Bewertung entspricht die Feststellung, Mozart sei in seiner Instrumentalmusik zwar „sehr groß, doch nicht unübertrefflich“ gewesen, da seine „üppige Phantasie“ die „Fessel“ der Worte bedurft habe, und deshalb sei er in seinen Opern noch größer gewesen⁴⁰. Dementsprechend betont Triest die führende

³³ Ebda., Sp. 262 u. 273.

³⁴ Ebda., Sp. 263.

³⁵ Ebda., Sp. 234.

³⁶ Ebda., Sp. 264.

³⁷ Ebda., Sp. 299f.

³⁸ Ebda., Sp. 399.

³⁹ Ebda., Sp. 405f.

⁴⁰ Ebda., Sp. 392f.

Rolle der deutschen Instrumentalmusik unter Hinweis auf Haydns internationale Anerkennung: „ohne sich den Vorwurf der patriotischen Prahlerey zuzuziehen“, könne man sagen, daß Deutschland in der Instrumentalmusik „über alle andre Länder des Erdbodens hervorragt“⁴¹. Diese Führungsposition erscheint aber insofern relativiert, als Triest in traditioneller Weise vom Vorrang der Vokalmusik überzeugt war. Der Gesang ist für ihn die „erste und hinreissendste Art von Musik“, weil seine „Töne nicht nur mit Begriffen sich vereinigen lassen, sondern auch mit unsern Empfindungen, sich am leichtesten und vollkommensten assimiliren“, so daß ihm „auch nie ein Instrument [. . .] den Rang ablaufen kann“⁴².

II

Während Triest seinen Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Musik im 18. Jahrhundert unter dem Eindruck der internationalen Anerkennung Haydns verfaßt hat, ist die Darstellung der deutschen Musik, die der Göttinger Philosophieprofessor Amadeus Wendt in seiner Schrift *Über die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte* (Leipzig 1831) gibt, einerseits vom Stand der Beethoven-Rezeption kurz nach Beethovens Tod geprägt, andererseits von jener Phase der Bach-Rezeption, die 1829 mit der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn begonnen hatte⁴³. Das Buch, das sich an die „gebildeten Leser aller Classen“ wendet, entstand aus Vorlesungen, die Wendt im Sommersemester 1829 an der Göttinger Universität gehalten hat⁴⁴. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er in seiner Heimatstadt Leipzig als Professor der Philosophie gewirkt, war als Verfasser von Musik-Abhandlungen hervorgetreten und hatte seit 1821 im Direktorium der Leipziger Gewandhauskonzerte mitgewirkt. Seine musikalische Ausbildung hatte er von dem später als Thomaskantor wirkenden Johann Gottfried Schicht erhalten⁴⁵. Wendt war somit sowohl mit der Leipziger Bach-Tradition als auch mit der Haydn-, Mozart- und Beethoven-Rezeption der Gewandhauskonzerte vertraut. In seinem genannten Werk zeigt er sich von Hegels Geschichtsphilosophie und Ästhetik beeinflusst. So wendet er sich in der Vorrede an diejenigen, die im „Historischen auch ein philosophisches Element anerkennen, und Vernunft in der Geschichte finden, ohne willkürliche Abstractionen in dieselbe hineinzutragen“⁴⁶; und in Anlehnung an Hegels Verständnis der Weltgeschichte als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ erkennt er in der Geschichte der deutschen Musik den Fortschritt des freien Geistes. Für seinen Überblick über die Geschichte der deutschen Musik hat Wendt offensichtlich die besprochene *AmZ*-Abhandlung benutzt. Das Spezifische seiner Darstellung kann deshalb in Abgrenzung zu Triests Abhandlung herausgearbeitet werden.

41 Ebd., Sp. 395.

42 Ebd., Sp. 276f. Dieser Passus bleibt unberücksichtigt, wenn es bei Dahlhaus, S. 201f., heißt, Triest habe „die Instrumentalmusik [] als ‚Urbild‘ und nicht als defizienten Modus der Vokalmusik“ begriffen.

43 Wendt verweist, S. 289, Anm. 2, auf die einschlägigen Berichte von Adolf Bernhard Marx in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1829.

44 Ebd., S. V

45 Vgl. Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig 1884, S. 232, Anm. 46.

46 Wendt, S. VII.

Übereinstimmend mit Triest, sieht Wendt in der Instrumentalmusik die Domäne der deutschen Komponisten. „Erste“ Blüte und „höchste“ Blüte der deutschen Musik liegen für ihn aber zeitlich weiter auseinander. Dementsprechend umreißt er „Princip und Charakter der deutschen Musik“ folgendermaßen:

„Die deutsche Musik, welche ihre höchste Blüthe erst in diesem Jahrhunderte erreichte, offenbart, der südlichen gegenüber, schon frühzeitig ein Vorherrschen von Kraft und Innigkeit über die sinnliche Anmuth; sie strebt, das Denken mit dem Empfinden zu verbinden, und steigt damit auch tiefer in den Ausdruck des innern Lebens hinab; ferner zeigt sie ein Übergewicht des harmonischen Elements und der Instrumentalmusik, durch deren Ausbildung unter den Deutschen erst die Musik zu einer, Natur- und Menschenleben umfassenden, Tonwelt erhoben worden ist“⁴⁷.

Aufgrund seines differenzierteren Bach-Bildes endet für Wendt die „Verstandesperiode“ der deutschen Musik um 1700. In ihr sei der „Mechanismus der Tonkunst“ gründlich ausgebildet und dadurch die „erste Blüthe der deutschen Musik“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbereitet worden⁴⁸, und zwar im 16. Jahrhundert durch „gelehrte Handhabung der Harmonie“ im Motettengesang und Orgelspiel der protestantischen Kirchenmusik und im 17. Jahrhundert in kontrapunktisch gearbeiteten „Concerten und Symphonien“⁴⁹. Damit seien die Voraussetzungen für das „Selbständigwerden der Instrumentalmusik“ geschaffen worden, denn das „kunstmäßig“ ausgebildete „Tonspiel“ habe nur noch „von einem freien Geiste durchweht“ werden müssen, damit aus dem, was bisher nur künstlich gewesen sei, „Geist und Leben“ geworden wäre. Und jenes große Werk habe der „Riesengenius“ eines Johann Sebastian Bach begonnen⁵⁰.

Die Aufwertung Bachs führt zu wesentlichen Veränderungen gegenüber Triests Konzeption. Hatte dieser bemerkt, die deutsche Musik sei noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts „mehr als mechanische Kunst bearbeitet“ worden⁵¹, so betont Wendt, daß sich bereits in der Musik jener Zeit „ein höherer Geist mit der Technik“ verbunden habe⁵². Und hatte Triest hervorgehoben, daß sich Bachs Verdienste eigentlich nur auf den „Mechanismus der Tonkunst“ erstreckt hätten⁵³, so betont Wendt, Bach habe in seiner Instrumentalmusik „das tiefste musikalische Denken mit der erhabensten Empfindung“ vereinigt, habe auch bereits „jene freiere Schreibart“ vorbereitet, „in welcher die Melodie einer Stimme vorherrscht“, und sei in seiner Vokalmusik „ein wahrhaft religiöser Tondichter“ gewesen⁵⁴. Bemerkenswert ist darüber hinaus, daß neben Bach nunmehr auch Händel und Gluck als Repräsentanten der deutschen Musik genannt werden⁵⁵, während Triest angemerkt hatte, Händel und Gluck

⁴⁷ Ebda., S. 282. Daß die von den Deutschen geschaffene „Tonwelt“ auch das „Naturleben“ umfaßt, ist offensichtlich ein von Beethovens *Pastorale* inspirierter Gedanke Wendts.

⁴⁸ Ebda., S. 287

⁴⁹ Ebda., S. 286f.

⁵⁰ Ebda., S. 287f.

⁵¹ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 243.

⁵² Wendt, S. 287

⁵³ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 261

⁵⁴ Wendt, S. 288f.

⁵⁵ Ebda., S. 290ff.

hätten nicht für Deutschland geschrieben, „auch bisher noch nicht allgemein auf deutsche Musik“ gewirkt⁵⁶. Daß aber auch für Wendt Bach der Hauptrepräsentant jener Periode ist, wird deutlich, wenn die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts als „Periode des strengen Styls“ von der um 1750 einsetzenden „Periode des freien Styls“ abgegrenzt wird⁵⁷.

Die in Haydn, Mozart und Beethoven kulminierende „Periode des freien Styls“ bezeichnet Wendt als „höchste Blüthe deutscher Tonkunst, in welcher die Instrumentalmusik ihre vollkommene Ausbildung gewann“⁵⁸. Die drei Jahrzehnte nach 1750, die Triest als besondere Periode abgegrenzt hatte, werden nicht mehr eigens erwähnt. Lediglich Carl Philipp Emanuel Bach wird als Vorläufer jener drei Komponisten genannt, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als „die größten Sterne dieser Periode im Süden Deutschlands“ aufgegangen seien⁵⁹. Haydn wird als „Schöpfer der jetzt herrschenden Orchestermusik“ bezeichnet. Er erscheint insofern als Repräsentant der deutschen Musik, als er „mit Freiheit tiefe Gründlichkeit“ vereinigt „und selbst die strengeren Formen mit der höchsten Leichtigkeit“ angewendet habe⁶⁰. Abweichend von Triest, wird Mozarts Instrumentalmusik als Steigerung der Haydn-schen Instrumentalmusik aufgefaßt: sie zeichne sich durch „eine größere Mannichfaltigkeit neuer melodischer Gedanken“ und „eine noch bedeutendere Rolle“ der Blasinstrumente aus⁶¹. Und während Triest gewisse Schwierigkeiten gehabt hatte, Mozart in die Entwicklung der deutschen Musik einzuordnen, betont Wendt Mozarts Verbundenheit mit der deutschen Tradition: so wenn er Mozart als ein „durch Bach’s und Händel’s Orgelklänge“ genährtes „erhabenes Tongenie“ bezeichnet, und wenn er betont, in Mozarts Musik sei „die Anmuth des Südens mit der erhabenen Kraft und dem düstern Ernste des deutschen Nordens verschmolzen“⁶². Eine Steigerung über Mozarts Instrumentalmusik hinaus sieht Wendt in Beethovens Symphonien, „diesen Riesenwerken deutscher Instrumentalmusik“; sie sind für ihn die letzte Stufe, „welche die deutsche Tonkunst [. . .] bestieg“⁶³. Anders als bei Triest, wird der Höhepunkt der deutschen Musik bei Wendt nicht relativiert. Das heißt: Beethoven verkörpert für Wendt nicht nur die höchste Blüte der deutschen Musik, sondern den vorläufigen Höhepunkt der Musikgeschichte überhaupt.

Der Bedeutung der deutschen Instrumentalmusik entspricht nach Wendt deren internationale Anerkennung — allerdings mit einer deutlichen Abstufung zwischen der Haydn- und der Beethoven-Rezeption. Denn während Haydn wegen der „allgemein verständlichen Sprache seiner Instrumente“ der erste Instrumentalkomponist gewesen sei, „welcher von ganz Europa verehrt worden ist“⁶⁴, habe Beethoven „die Symphonie, und damit die reine Instrumentalmusik und das Orchester, auf eine Höhe

⁵⁶ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 243.

⁵⁷ Wendt, S. 287 u. 294.

⁵⁸ *Ebda.*, S. 294. In Wendts Schrift *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland*, Göttingen 1836, S. 3, ist in diesem Zusammenhang erstmals von der „sogenannten classischen Periode“ die Rede, vgl. hierzu vom Verf. *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800—1835)*, in: *AfMw* 43 (1986), S. 241ff.

⁵⁹ *Ebda.*, S. 295.

⁶⁰ *Ebda.*, S. 296f.

⁶¹ *Ebda.*, S. 300.

⁶² *Ebda.*, S. 299.

⁶³ *Ebda.*, S. 308 u. 306.

⁶⁴ *Ebda.*, S. 297.

gehoben, welche die Ausländer noch anstaunen“⁶⁵. Darüber hinaus weist Wendt auf den großen Einfluß hin, den „Haydn und Mozart sowohl auf die Behandlung der Instrumentalmusik überhaupt, als auch auf die Gesangsmusik der Deutschen und Ausländer“ gewonnen haben⁶⁶. Bemerkenswert ist dabei, daß Wendt die Rezeption der deutschen Errungenschaften durch italienische und französische Opernkomponisten durchaus positiv beurteilt. So verweist er auf Ferdinand Paer, der in seinen Opern die Instrumentation Mozarts benutzt habe, „um die seichte Harmonie der Italiener zu bereichern“, und er nennt Boieldieu, der als Franzose „nationale Lebhaftigkeit, Munterkeit und Witz [. . .] mit der glänzenden Instrumentation und harmonischen Behandlung der Deutschen“ vereinigt habe⁶⁷. Der Einfluß der deutschen Musik sei allerdings zurückgedrängt worden, als nach dem Auftreten Rossinis „der Kampf zwischen deutscher und neitalienischer Musik“ entbrannt sei. So habe „sich der Süden von Deutschland den schmeichelnden Weisen des Italieners“ zuerst zugewandt, während Norddeutschland das Vermächtnis jener großen Meister bewahrt und sich Rossinis „Ungründlichkeit, Oberflächlichkeit in der Charakteristik und der Herrschaft des sinnlichen Wohllauts“ widersetzt habe. Doch auch hier habe man auf Dauer „den Einfluß der melodischen Gewalt nicht ablehnen“ können, so daß erst, nachdem man Rossinis „Eindruck in eigenthümlicher Weise aufgenommen“ habe, es gelungen sei, dessen „Herrschaft im Gebiete der Oper“ einzuschränken. In diesem Zusammenhang verweist Wendt auf Carl Maria von Weber, der „die Rechte der deutschen Musik aufs Neue mit großer Energie geltend“ gemacht und dessen Name sich „von Deutschland aus über alle gebildete Völker“ verbreitet habe⁶⁸. Obwohl er in Beethoven den Höhepunkt der deutschen Musik sieht, erkennt Wendt also einen gewissen positiven Einfluß Rossinis auf die deutsche Musik an. Und dementsprechend beschließt er seinen Überblick über die „neuesten Erscheinungen in der Musik“ mit einem Hinweis auf den kosmopolitischen Charakter, den die Musik gewonnen habe:

„Übrigens hat es nie eine Zeit gegeben, in welcher die verschiedensten Völker in so vielseitigem Kunstverkehre gestanden haben, als in der neuern Zeit durch die Tonkunst; — denn diese ist zur allgemeinen Kunstsprache der Völker geworden“⁶⁹.

III

Die bei Wendt zu beobachtende Tendenz, den Aufschwung der deutschen Musik früher zu datieren, setzt sich bei Franz Brendel, dem Theoretiker der musikalischen Fortschrittspartei, fort. Hatte Triest den Aufschwung der deutschen Musik um 1750 angesetzt und sah Wendt die erste Blüte der deutschen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so beginnt nach Brendels *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (Leipzig 1852)⁷⁰ der „erste Aufschwung der deutschen Musik“

⁶⁵ Ebda., S. 309.

⁶⁶ Ebda., S. 302.

⁶⁷ Ebda., S. 304f.

⁶⁸ Ebda., S. 311f.

⁶⁹ Ebda., S. 315.

⁷⁰ Das in Vorlesungsform publizierte, sich an die „Gebildeten“ wendende Buch geht auf musikgeschichtliche Vortragsreihen zurück, die Brendel in den 1840er Jahren gehalten hat; vgl. Wolfgang Boetticher, Art. *Brendel*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 270f. Zitiert wird im folgenden die von Robert Hövker durchgesehene und ergänzte Neuauflage, Leipzig 8. Aufl. 1903.

schon im 16. Jahrhundert mit der Reformation⁷¹. Brendels geschichtsphilosophische Konzeption ist der „linken“ Deutung des Hegelschen Systems verpflichtet. Im Mittelpunkt stehen jene Begriffe, die für die Neudeutschen programmatische Bedeutung hatten: „Fortschritt“ und „Zukunft“.

Als Grundlage der ersten, bis zu Bach und Händel reichenden Epoche wird der Protestantismus angesehen, durch den die deutsche Musik am Prozeß des fortschreitenden Geistes teilgenommen habe. Dementsprechend geht Brendel von einer geistesgeschichtlich begründeten Führungsrolle Deutschlands seit dem 16. Jahrhundert aus: „Deutschland eröffnet eine neue Zeit, und wird zum Träger des fortschreitenden Geistes; es zeigt darum eine werdende, in die Zukunft hinausgreifende, mächtig aus den Tiefen des Geistes hervordrängende Welt“; und ebenfalls mit Bezug auf das 16. Jahrhundert: „Deutschlands Reich ist die Zukunft, und mit seinem ersten selbstständigen Auftreten schon erblicken wir die Perspektiven in eine unendliche Geisteswelt“⁷². Ausdrücklich bezieht Brendel diese und ähnliche Aussagen auf das protestantische Deutschland. Zwar habe es in Deutschland auch eine katholische Kunst gegeben, doch nur die Kunst des Protestantismus sei „die Trägerin des fortschreitenden Geistes“ gewesen. Als Hegelianer fügt er erklärend hinzu: so wie „mit dem Auftreten des protestantischen Prinzips das katholische in der Hauptsache seine Berechtigung verloren“ habe, so bilde der Protestantismus in der Gegenwart „nicht mehr die Spitze des Bewußtseins“, sondern sei „durch die Wissenschaft, die Philosophie, zur geschichtlichen Entwicklungsstufe herabgesetzt“ worden⁷³. Voraussetzung für die positive Bewertung der protestantisch-deutschen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts ist allerdings nicht nur eine an Hegel sich orientierende geschichtsphilosophische Betrachtung, sondern auch die Ausweitung des musikgeschichtlichen Wissens. So bezieht sich Brendel auf Carl von Winterfelds Werk *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, das 1843—1847 in Leipzig erschienen war⁷⁴. Die „erste große Epoche der deutschen Musik“ findet nach Brendel ihren Abschluß und ihre Vollendung in Bach und Händel, die zugleich das Neue eröffnen hätten und deshalb als die „großen Wendepunkte“ in der Geschichte der deutschen Musik zu bezeichnen seien⁷⁵. Brendel faßt somit Wendts erste beiden Epochen zusammen. Erfährt so der von Wendt als „Verstandesepoche“ gekennzeichnete Zeitraum 1500—1700 eine Aufwertung, so wird die Epoche 1500—1750 insgesamt, d. h. einschließlich ihrer Vollender Bach und Händel, historisch relativiert. Denn ausdrücklich wendet sich Brendel gegen eine „unaufhörliche Überschätzung“ Bachs und Händels⁷⁶. Zwar seien deren Werke insofern als „klassisch“ zu betrachten, als in ihnen eine große Epoche ihre Vollendung gefunden habe, doch teilten „Bach und Händel als Klassiker [. . .] das Schicksal auch des Klassischen, später zur Entwicklungsstufe herabgesetzt zu werden“⁷⁷.

⁷¹ Ebda., S. 128.

⁷² Ebda., S. 130f.

⁷³ Ebda., S. 132.

⁷⁴ Ebda., S. 129.

⁷⁵ Ebda., S. 128f.

⁷⁶ Ebda., S. 128.

⁷⁷ Ebda., S. 229f.

Den Wendepunkt der deutschen Musik um 1750, den Wendt als Ablösung des strengen durch den freien Stil gedeutet hatte, interpretiert Brendel im Anschluß an Hegels Unterscheidung von Erhabenem und Schönem als Übergang vom erhabenen zum schönen Stil: „Jetzt trat bei uns die Tonkunst in ihre zweite Epoche ein [. . .] Kunstbegeisterung verdrängte den früheren religiösen Aufschwung [. . .], sodass jetzt in Deutschland, nach dem Tiefsinn und der Erhabenheit, die höchste musikalische Schönheit zur Erscheinung kommen konnte“. Als Hauptgebiete jener neuen Musik werden Oper und Instrumentalmusik genannt. Vollzog sich in der Oper die Emanzipation vom Religiösen, so ist die Instrumentalmusik für Brendel die „modernste Kunstgattung“, da sich in ihr die freie Subjektivität ausspricht⁷⁸. Beide Entwicklungen — sowohl die durch Händel vorbereitete und von Gluck vollzogene Entwicklung der „klassischen Oper“ als auch die von Johann Sebastian Bach ausgehende, durch Carl Philipp Emanuel Bach vorbereitete und von Haydn vollzogene Entwicklung der „modernen Instrumentalmusik“ — kulminieren nach Brendel in Mozart. Die zweite wesentliche Änderung in der Periodisierung gegenüber Wendt besteht somit darin, daß Brendel die um 1750 beginnende Epoche der deutschen Musik in Mozart ihren Abschluß finden läßt und in Beethovens Werk einen qualitativen Umschlag sieht. Mozart nimmt in Brendels Konzeption insofern eine Ausnahmestellung ein, als er „den universellen Beruf Deutschlands auf dem Gebiet der Tonkunst“ erfüllt habe⁷⁹. Grundlegend für dies Mozart-Bild ist die Überzeugung, es sei die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands, „sich zu einer weithin schauenden Universalität zu erheben, die Individualität der anderen Völker in sich aufzunehmen und zu einem großen Ganzen zusammenzufassen“. Diese „Bestimmung Deutschlands“, die auch in Philosophie und Poesie hervorgetreten sei, ist nach Brendel auf dem Gebiet der Musik von Mozart vollzogen worden:

„Deutschland besitzt nicht bloss eine nationale Tonkunst im engeren Sinne; es hat, die Stile Frankreichs, Italiens mit seiner Eigentümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und zunächst dadurch schon den Gipfel der gesamten musikalischen Entwicklung erstiegen“⁸⁰.

Die Vorstellung von der weltgeschichtlichen Sendung der deutschen Musik tritt bei Brendel noch stärker hervor, wenn er das zunächst als allgemeingültig vorgestellte geschichtsphilosophische Schema „Aufstieg — Blüte — Verfall“ auf die deutsche Musik nicht vollständig anwendet, vielmehr der deutschen Musik eine unbegrenzte Zukunft voraussagt. In Entsprechung zu dem Gedanken, daß die deutsche Musik seit der Reformation an der Geschichte des fortschreitenden Geistes teilgehabt habe, bemerkt Brendel:

„Die überwiegend geistige Richtung Deutschlands ist die Ursache, dass seine Tonkunst nicht ausschliesslich jene [. . .] Stadien des erhabenen und schönen Stils, endlich die Epoche des Verfalls durchlaufen hat, nicht wie Italien in der Gegenwart in Sinnlichkeit untergegangen ist, im Gegenteil — durch Beethoven — einen neuen grossen Aufschwung genommen, für die Kunst der Zukunft eine neue grosse Perspektive eröffnet hat“⁸¹.

⁷⁸ Ebda., S. 129f.

⁷⁹ Ebda., S. 135.

⁸⁰ Ebda., S. 134.

⁸¹ Ebda., S. 133.

Sieht Brendel in Mozart das Genie, „das den universellen Beruf Deutschlands auf dem Gebiet der Tonkunst“ erfüllt hat, so erkennt er in Beethovens Musik die Rückwendung zum „Vaterländischen“ auf höherer Stufe: „Die frühere universelle Höhe ist verlassen, ein neuer Gipfel aber erstiegen durch die tiefere Besinnung auf das Nationale“⁸². Zugleich wird Beethoven als „Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes“ bezeichnet: als „Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen“⁸³. Erweist sich Brendel in seiner Beethoven-Interpretation als Vertreter einer fortschrittlichen nationalen und liberalen Ideologie, so zeichnet sich in seiner Vorstellung von der weltgeschichtlichen Sonderrolle der deutschen Musik bereits die spätere chauvinistische Tendenz des deutschen Nationalismus ab — so etwa, wenn er betont, es sei „die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle anderen Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln“⁸⁴. Brendels Geschichtsphilosophie der deutschen Musik ist somit ambivalent: mit einer kosmopolitischen Tendenz ist der Anspruch auf Hegemonie der deutschen Musik verbunden.

*

Überblickt man die drei besprochenen Texte, so ist in ihnen ein wachsendes nationales Selbstbewußtsein zu erkennen. Während es Triest darum ging, zur Entwicklung eines noch schwach ausgeprägten Nationalbewußtseins beizutragen, stehen bei Wendt nationales Selbstbewußtsein und kosmopolitisches Bewußtsein im Einklang. Demgegenüber zeichnet sich in Brendels Darstellung bereits jener Glaube an die kulturelle Überlegenheit Deutschlands ab, der später für politische Zielsetzungen verwendet worden ist. Dieser Zusammenhang ist insofern zu betonen, als Brendels *Geschichte der Musik* bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein Verbreitung gefunden hat: die 9. Auflage erschien 1906. Auf den Einfluß, den Brendels Musikgeschichte auf spätere musikgeschichtliche Darstellungen gehabt hat, ist hier nicht einzugehen. Hinzuweisen ist aber darauf, daß das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte Geschichtsbild der deutschen Musik die spätere Musikgeschichtsschreibung so nachhaltig beeinflusst hat, daß sich Carl Dahlhaus noch Mitte der 1980er Jahre veranlaßt sah, „eine moderne, gegenüber den Befangenheiten des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts skeptische Musikgeschichtsschreibung“ zu fordern, d. h. eine Musikgeschichtsschreibung, in der die „national verengte Perspektive zu einer europäischen“ erweitert ist⁸⁵. Dahlhaus' Feststellung, der traditionelle „Grundriß der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts“ sei „im wesentlichen von deutschen, aus dem Bildungsbürgertum stammenden Musikhistorikern des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts entworfen worden“⁸⁶, ist allerdings durch den Hinweis zu ergänzen, daß jenes nationale Geschichtsbild

⁸² Ebda., S. 313.

⁸³ Ebda., S. 324.

⁸⁴ Ebda., S. 134.

⁸⁵ *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), S. 8.

⁸⁶ Ebda., S. 1.

seinen Ursprung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat. Denn die heute als unrichtig erkannten Grundthesen dieses Geschichtsbildes sind — wie die Textuntersuchungen gezeigt haben — vor 1850 entstanden: so die Vorstellung, Bachs Todesjahr 1750 markiere einen Epocheneinschnitt, wie auch die These, im Zeitalter der Wiener Klassik sei die musikalische Hegemonie in Europa auf Deutschland übergegangen. Bilden diese Thesen heute nicht mehr die Voraussetzung der musikgeschichtlichen Darstellung, so hat das mit ihnen verbundene Geschichtsbild einen neuen Status gewonnen. Es bildet nicht mehr die Grundlage der Musikgeschichtsschreibung, sondern ist zu einem Untersuchungsgegenstand geworden, der über einen zentralen Ideenkomplex der deutschen Musikkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert Aufschluß gibt.

*

Periodisierung der deutschen Musik

Triest (1801)	Wendt (1831)	Brendel (1852)
	Verstandesperiode (bis 1700)	Epoche des erhabenen Stils (1500—1750) Vollender: Bach, Händel
1. Periode (1700—1750) J. S. Bach	Periode des strengen Stils (erste Blüte der deutschen Musik) Bach, Händel, Gluck	
2. Periode (1750—1780) Graun, Hasse, C. P. E. Bach	Periode des freien Stils (höchste Blüte der deut- schen Musik)	Epoche des schönen Stils Gluck, Haydn, Mozart
3. Periode (1780—1800) Haydn, Mozart	Haydn, Mozart, Beet- hoven	Beethoven: Begründer einer „Kunst der Zukunft“