

Mozart und Schönberg

Wiener Klassik und Wiener Schule

von Mozart führte ich gelawnt:

Herausgegeben von Hartmut Krones und Christian Meyer

SCHRIFTEN DES WISSENSCHAFTSZENTRUMS ARNOLD SCHÖNBERG

Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg
am Institut für Musikalische Stilforschung
der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Schriften des
Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg

Herausgegeben von Hartmut Krones

Band 7

(zugleich Journal of the Arnold Schönberg Center 8/2010)

Hartmut Krones und Christian Meyer (Hg.)
Mozart und Schönberg
Wiener Klassik und Wiener Schule

Mozart und Schönberg

Wiener Klassik und Wiener Schule

Herausgegeben
von
Hartmut Krones und Christian Meyer

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch die

MA 7 – Kulturamt der Stadt Wien – Wissenschafts- und Forschungsförderung,
die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
sowie das Arnold Schönberg Center.



Redaktion: Eike Feß und Therese Muxeneder

Layout: Maria Helfgott

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

ISBN 978-3-205-78695-5

Gestaltung des Titelbildes: Christoph Edtmayr

Textmanuskript: Nationale Musik (ASC, Wien, T35.39, ASSV 5.3.1.87)
@ Belmont Music Publishers, Pacific Palisades

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung,
des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung,
der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege
und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2012 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG, Wien · Köln · Weimar
www.boehlau-verlag.com

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: Prime Rate kft., Budapest

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
MANFRED WAGNER (Wien) Zum kulturellen Ambiente der Wiener Klassik und der Wiener Schule.....	11
HELmut LOOS (Leipzig) Zur Rezeption von „Wiener Klassik“ und „Wiener Schule“ als Schule	17
PETER ANDRASCHKE (Perchtoldsdorf) Volkstümlichkeit (Ländler, Walzer, Marsch) in der Wiener Klassik und in der Wiener Schule	29
HERMANN JUNG (Mannheim) „Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten ...“ Zum Streichquartett in der Wiener Klassik und der Wiener Schule.....	57
DIETER GUTKNECHT (Köln) Die Wiener Schule und die Aufführungspraxis der klassischen Musik (Kolisch)	71
HANS-JOACHIM HINRICHSEN (Zürich) Schönberg – Mozart – Bach. Geschichte und Legitimation	81
CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT (Berlin) Individuelle oder kollektive Rezeption? Die Wiener Klassiker in der Sicht Arnold Schönbergs.....	95
EIKE FEß (Wien) „Was ich von Mozart gelernt habe ...“ Nachforschungen auf Schönbergs Spuren.....	101
HARTMUT KRONES (Wien) „Redende Musik“ bei Wolfgang Amadeus Mozart und Arnold Schönberg	119
MARKUS BÖGGMANN (Kassel) Schönbergs Mozart: Zwischen Radikalisierung und neuer Normativität	149
SIEGFRIED OECHSLE (Kiel) Von Schönberg zu Mozart. Versuch über den Prozeßcharakter Mozartscher Musik.....	159
JAMES K. WRIGHT (Ottawa) Schoenberg, Mozart, and the Viennese <i>Spieltrieb</i>	177

WOLFRAM STEINBECK (Köln)	
Arnold Schönberg und das klassische Menuett.....	195
ULLRICH SCHEIDELER (Berlin)	
Wissenschaft oder Kunst?	
Arnold Schönbergs Generalbaßaussetzungen zu Werken von	
Mathias Georg Monn und Johann Christoph Mann.....	205
SIEGFRIED MAUSER (München)	
Auf der Suche nach Schönbergs Mozart.	
Eine kritisch-essayistische Hinterfragung.....	223
FERENC LÁSZLÓ (Cluj/Klausenburg) †	
Wolfgang Amadeus Mozart als „Zwölftöner“?	227
BRYAN PROKSCH (Lake Charles, LA)	
Schönberg's Analyses and Reception of Haydn's Music	243
NIKOLAUS URBANEK (Wien)	
„Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so	
denken wie er komponierte.“	
Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule	261
FERDINAND ZEHENTREITER (Frankfurt am Main)	
Die Wiener Klassik als Balance von Extremzuständen.	
Zur Wahlverwandtschaft zwischen Ludwig van Beethoven und Arnold Schönberg...	289
CONSTANTIN FLOROS (Hamburg)	
Zum Mozart-Bild von Alban Berg.....	301
Podiumsdiskussion.....	309
Personenregister	323

MANFRED WAGNER (Wien)

Zum kulturellen Ambiente der Wiener Klassik und der Wiener Schule

In der Neuzeit standen Paris und Wien einander zweimal als unmittelbare und starke Antipoden im Geist gegenüber. Von uns aus gesehen das letzte Mal war dies an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, dem Fin de Siècle, der Fall, als die Pariser Moderne und die Wiener Moderne letztlich unversöhnbare Kontraste bildeten. Die Pariser Moderne setzte auf die Autonomie der Kunst, und die Wiener Moderne setzte auf die Autonomie der Seele. Paris präferierte Literatur und Malerei, Wien dominierte mit Psychologie und Musik. Im 18. Jahrhundert, oder besser in seiner zweiten Hälfte, gab es eine ähnliche Konfrontation geistiger Haltungen. Paris schuf mit den Gelehrten der Aufklärung, den „Hommes de Lettres“, die philosophischen Grundlagen zu jenem republikanischen Umsturz, der bis heute das Wesen unserer Demokratie bestimmt, und vollzog diesen mit der blutigen Absetzung des Königs-hauses. Wien lebte eher eine praktische Aufklärung, getragen vom Reformwillen Maria Theresias und Josephs II., und präsentierte als deren bedeutendstes Ergebnis das, was wir heute Wiener Klassik nennen. Deswegen war auch Wien „für sein Metier der beste ort von der Welt“, wie es Mozart selbst in einem Brief an den Vater vom 4. April 1781 beteuerte.¹

Beide Epochen sind Umbruchzeiten, mit einem vergleichbaren geschichtlichen Ambiente, mit dem Willen, die Welt neu zu erfinden oder zumindest zu definieren, mit sich andeutenden und später vollzogenen politisch radikalen Veränderungen und – oder vielleicht deswegen – mit einem riesigen Output an künstlerischen Produktionen aller Genres, die weltweit Beachtung erzielten. Die politischen Verände-rungen in Wien hatten sowohl im 18. Jahrhundert als auch zu Ende des 19. Jahr-hunderts eine einzige Ausgangslage: die Konkurrenz von altem Denken und neuem Geist. Dieses alte Denken, ein Kennzeichen der österreichischen Monarchie, das, wie viele behaupten, letztlich zu ihrem Untergang führte, brauchte Reformen, die zu Zeiten der Klassik noch von oben verordnet werden konnten, sodaß die re-nommierte Historikerin Brigitte Mazohl-Wallnig Joseph II. das Epitheton „der Kaiser als Revolutionär“ verpaßte. Später waren die noch heute existierenden mo-dernen demokratischen Parteien, Deutschnationale, Sozialdemokraten und Christ-lischsoziale, die allesamt zwischen 1882 und 1893 gegründet wurden, die Hoff-nungsträger der Zukunft.

¹ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Bd. 3: 1780–1786, hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1963, S. 102.

Ging es zu Zeiten der Wiener Klassik um eine Neudefinition des Staates und der Mitwirkung der Bürger in seiner Verwaltung, so im Fin de Siècle um die Ablösung einer längst hohlen, äußeren Kontur und die Weiterentwicklung jenes Unheilgedankens des Nationalismus, der sich seit den republikanischen Ambitionen über das Habsburgerreich und Deutschland ausgedehnt hatte. Waren es einmal Reformen zu jener Bürgerlichkeit, die uns heute als selbstverständlich erscheint, mit dem freien Markt des Adam Smith, der Liebesheirat (wie sie Mozart gegenüber seinem Vater durchsetzte), dem Gewinn der beruflichen Autonomie bis hin zum selbst verantwortenden Alleinunternehmer, so sind es in der vorletzten Jahrhundertwende jene eher auf innen ausgerichteten *Merkworte der Epoche*, wie sie Hugo von Hofmannsthal nannte, die von „Décadence, Synästhesie, Dilettantismus, Neurotika“ bis „Moderne und Leben“ reichten.²

Beide Epochen waren migrationsgesteuert – selbstverständlich würde man dies für Österreichs Vergangenheit und Gegenwart immer behaupten müssen –, damit nahezu automatisch polykulturell, mit Wien als Magneten, der wahrscheinlich stärker zur Zeit Josephs II. wirkte als in der verfallenden Epoche Kaiser Franz Josephs I. Aber beiden Epochen war auch gemeinsam, daß man noch nicht auf die lokale Herkunft schaute, auch wenn in der letzten Epoche um 1900 Böhmen und Mähren eindeutig die Immigrationsliste anführten. Migration bedeutet immer auch Durchmischung, was damals wie heute einer der wesentlichen Parameter künstlerischer Erneuerungen sein dürfte.

Auch immateriell war dieser Migrationsgedanke vorherrschend. Einmal in der Wiener Klassik, als die Ideen der französischen „Hommes de Lettres“ und der aus England stammenden Freimaurerei die Wiener Denksysteme prägten und die Beschäftigung mit entsprechender Literatur und letztlich auch Musik nach sich zogen. Diese Intellektualität wurde von den Philosophen der Zeit getragen – so auch von den in Mozarts Nachlaß aufgefundenen Schriften der Autoren Johann Pezzl (*Faustin*), Salomon Geßner (*Schriften I–IV*), Joseph von Sonnenfels (*Gesammelte Schriften I–VI*), Christoph Martin Wieland (*Oberon, Diogenes von Sinope*), Moses Mendelssohn (*Phädon*) oder Aloys Blumauer (*Gedichte, Wiener Musenalmanach*). Dann, im Fin de Siècle, waren es vor allem die beiden Physiker Ernst Mach und Ludwig Boltzmann auf den Lehrstühlen für Philosophie in Wien mit ihrer Neubegründung der Erkenntnistheorie. Die Dichter unterwarfen sich ebenso dem Diktat des Neuen, in beiden Zeitabschnitten oft an Frankreich angelehnt, selbstredend mit Deutschland korreliert.

Die Zeiten der Wiener Klassik und der Wiener Schule sind im wesentlichen informationsgesteuert. In beiden Epochen explodieren die Zahlen der Druckwerke, der Fachzeitschriften, der Tageszeitungen. In der ersten nimmt der Notendruck mit seiner Garantie für Einnahmen rasend schnell zu und bildet nebenbei bemerkt den Homunkulus der unseligen Trennung von E- und U-Musik heraus. In der letzteren ist der Druck an sich kein Problem mehr, sondern eher die Verbreitung und Auf-

² Hugo von Hofmannsthal, *Merkworte der Epoche*, in: *Frankfurter Zeitung* 37/129 (9. August 1893), S. 1.

führung von vormals Unbekanntem, was Schönberg zur Gründung des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ bewog.

Beide Epochen sind vom Liberalismus geprägt, allerdings unterschiedlicher Provenienzen. War die erste Phase die Folge neuer Staatsideen, neuer Bürgervorstellungen und von Joseph II. in Patenten und Vorschriften sorgfältig dosiert, so war die letztere primär ökonomisch begründet, weil reiche Bürger sich ihre Freiräume mercantilistisch erobert hatten. Andererseits war Liberalität aus Schwäche des Regierungsapparates quasi zugelassen, weil dieser sich nur in wenigen Aspekten durchsetzen konnte. Auch wenn in Richtung der ersten Weltkriegskatastrophe der Einfluß der Liberalen sank, blieb jener der für Österreichs Geistigkeit unentbehrlichen jüdischen weltoffenen Denker bestehen, weil sie im Gegensatz zu vielen Kollegen in Deutschland an der Bedeutung der ästhetischen Materialität festhielten und sie nicht zum Sklaven irgendwelcher außerkünstlerischen Ziele machen wollten.

Diese Liberalität war es auch, die jene blutige Schärfe der Revolutionen verunmöglichte, die vorher schon Paris und Frankfurt, später Berlin und Petersburg heimsuchten sollte. So war die Wiener Secession kein Revoluzzerverein mit Auslöschtendenzen ihrer Konkurrenten (wie ich in meiner Studie über Alfred Roller³ nachgewiesen habe), sondern eine zögerlich gegründete Abspaltung des Künstlerhauses mit Reformvorstellungen und dem Ziel, nicht nur höhere Honorare zu erringen. Es ging auch darum, mehr physische Korrelationen der österreichischen Künstler in den habsburgischen Kronländern und im Ausland „mit den hervorragenden fremdländischen Künstlern“ zu evozieren, mit gewählten kleinen Ausstellungen geläuterte, moderne Kunstanschauungen in erweiterten Kreisen zu wecken und dem Publikum einen – vor allem höheren – Maßstab für die Bewertung der heimischen Her vorbringungen zu geben. Diese Liberalität schuf auch einen neuen Religionszugang. Waren es zu Zeiten der Wiener Klassik im wesentlichen die kritischen Töne gegenüber der Amtskirche (explodierende Mozart-Briefe über das Verhalten des „Erzlimmels“⁴ Hieronymus Graf Colleredo – immerhin der Erzbischof von Salzburg!), so ging es am Ende des 19. Jahrhunderts um die Substanz der Religion, um den Glauben an sich, den auch das historisch unselige Bündnis zwischen Thron und Altar nicht mehr schützen konnte.

War die eine Seite dieser Liberalität die Suche nach Innovation, die quer durch alle Gebiete florierte und ähnlich wie im 18. Jahrhundert viele naturwissenschaftliche Erkenntnisse gebar, die heute noch zu unserem Grundlagenwissen zählen, war es andererseits die Krise, die ebenso alle Gebiete durchzog und in ihrer „Ambivalenz und Schizophrenie“, wie Norbert Leser meinte, verantwortlich für andere intellektuelle Hochleistungen war, die das offiziöse Österreich manchmal gar nicht bemerkte.

Moral war längst nicht mehr allgemein verbindlich, sexuelle Freizügigkeit bis zur Perversion Otto Weiningers literaturfähig, die alten Ordnungen in Militär und Bü

³ Manfred Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg 1996.

⁴ Vgl. Brief an seinen Vater vom 4. April 1781, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* (Anm. 1).

rokratie zerbrochen, die Infragestellung aller Werte, die man gerade noch im humanistischen Gymnasium gelernt hatte, Selbstverständlichkeit. Diese Krise schreckte vor einer Art virtuellen Raumvorstellung nicht zurück, hob die Einteilung der Zeiten auf, durchmischt die Genres, analysierte und synthetisierte die Sprachen, riß die Töne aus ihren alten Beziehungen, mixte die Materialien, verschob die Rhythmen. Auf den ersten Anblick wurde ein erschreckendes Chaos erzeugt, das sich erst in der Rückschau zum Fruchtbaren verkehren sollte. Dieses Krisengefühl mußte sich auf die Nerven der Intellektuellen auswirken, sodaß sie ihre Erlösung teils im Tod suchten wie Otto Weininger, Ferdinand von Saar oder Ludwig Boltzmann. Nahezu alle träumten vom Berufswechsel oder zumindest von Ausflügen in fremde Reviere, sodaß Kokoschka und Schiele Gedichte schrieben oder Schönberg und Hauer zur Malerei flüchteten. Das konservative Vaterbild wankte, wie auch die Achtung des Schülers vor dem Lehrer.

In der Wiener Klassik war die Etablierung des Bürgers in Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit jenes utopische Ziel, das Philosophie, Literatur und Musik und auch deren Produzenten für sich selbst anstrebten, also die Vorstellung einer zukünftigen republikanisch demokratischen Umgangsform. Im Fin de Siècle war die Utopie der Griff nach dem Ganzen, die Befreiung aus jedweden Begrenzungen, die keine Schranken mehr behindern sollten.

Für Utopie stand damals oft der Begriff Vision, bei Kokoschka noch in seinem viel beachteten Vortrag *Von der Natur der Gesichte* von 1912, in der altdeutschen Formulierung Vision als Gesicht übersetzt. Diese Vision reichte bis zur fröhlichen „Apokalypse“, die Karl Kraus schon 1908 als „Weltverkehr auf schmalspurigen Gehirnbahnen“⁵ apostrophiert hatte, reichte in das Autodafé der Technologie, wie es Franz Werfel thematisierte, zu Kafkas Traum vom Ganzen. Vision waren die Themen von Schönbergs Malerei, von den Gedichten Trakls und Petzolds, von Kokoschkas Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907), letztlich auch zu jenem gefährlichen Totalitarismus neigend, den später die Ästhetisierung der Politik durch Adolf Hitler oder die Raumskulptur im Lichthof Albert Speers zur äußersten Konsequenz trieb.

Beide Epochen, Wiener Klassik und Fin de Siècle, stellten ein neues Ich in den Mittelpunkt ihrer Arbeitswelt: Einmal den neu zu bestimmenden Individualismus des Bürgers, der sich in nichts von jenem anderer Stände unterscheiden sollte (so zumindest die Botschaft von Mozarts Opernfiguren!), andererseits das Ich mit der neu gefundenen Seele, das nahezu alles erlaubte, aber nicht oder kaum den völligen Ausstieg aus der Realität. Denn auffallend ist, daß die Zeit der Wiener Schule immer noch und stark betont das Verhaftet-Sein in der handwerklichen Praxis präferierte (Webern und Schönberg arbeiten als Kapellmeister!), die Institutionalisierung in einem partnerschaftlichen Betrieb suchte (Wiener Werkstätte) und daß die Architekten der ökonomisch orientierten Adaption von Gebäuden Vorrang einräumten (Otto Wagner).

⁵ *Die Fackel* 10/261–262 (13. Oktober 1908), S. 1.

Die Entpolitisierung des Lebens, der Verzicht auf die Heimat, der Ausstieg aus der eigenen Geschichte und der des Landes, das Verlassen der sozialen Konnexion, der Vorrang von Ungebundenheit gegenüber Solidarität und Gerechtigkeit sowie das Bestehen auf der Individualität sind zwar Kategorien, die den Schein oftmals über das Sein stellten und somit trotz permanenter Reformidee Gewöhnungsphasen für die Rezipienten brauchten, aber immer unter der Absolutsetzung der Subjektivität, der absoluten Priorität des Ich, vor allem, was Materie, Außengesellschaft, Welt bezeichnete. Alles, selbst die Schule der Nationalökonomie, war dieser Idee der Subjektivität unterworfen, wenn sie den Wert als etwas Objektives verneinte und die subjektive Wertung zur alleinigen Geltung erhob.

In der Psychoanalyse setzte sich dieser Individualismus durch, indem er vielleicht gerade noch Umgebung und Familie inkludierte, aber die Einblendung in die Gesamtgesellschaft dementierte. In der zeitgenössischen Philosophie des Ernst Mach war der Subjektivismus so verankert, daß nicht einmal das Ich als konstante Bezuggröße übrigblieb und die Welt sich demnach in Einzelempfindungen auflöste. Das Ich war soweit maßgebend, daß Norbert Leser als gemeinsame Metapher für die Wiener Schulen der Nationalökonomie, der Philosophie, der Tiefenpsychologie (der Medizin und des Rechts wären noch beizufügen) das Nietzsche-Wort verwendete: „Solche Menschen leben in ihrem eigenen Sonnensystem; darin muß man sie aufsuchen.“⁶

Waren beide Epochen Hochzeiten naturwissenschaftlicher Grundlagenforschung, also Hochspezialistentum kognitiver Intelligenz, so müssen sie aber auch als Hochzeiten emotionaler Intelligenz angesehen werden. Versteht sich dies angesichts der Subjektivität des 19. Jahrhunderts von selbst, die literarisch mit den Termini der Décadence, des Symbolismus, des Impressionismus signiert war, so stand dem zu Mozarts Zeiten jene schwergewichtige „Empfindsamkeit“ gegenüber, die eines der zentralen Konstitutiva der Wiener Klassik ausmacht. Diese Empfindsamkeit, von Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750–1758) vom Verstand emanzipiert und an die Sinnlichkeit verwiesen (was in Wahrheit nur die Zusammenfassung der Idee war, daß die Kultivierung des Gefühls als Bereicherung, als Steigerung des Menschlichen zwecks Hebung der gesellschaftlichen Stellung des Bürgers Einzug halten sollte) war allgemeines Wissen und letztlich auch aus der Subjektivität des Eigenmenschlichen und der Selbstabsolutierung des bürgerlichen Ich verständlich. Diese Empfindsamkeit war ein Konstruktionselement der Wiener Klassik, weil einerseits auf die Reaktionsfähigkeit des seelischen Gefühls gebaut wurde, und andererseits dieses Fühlen aktiviert, bewußt gesteuert, oder wo es fehlte, sogar bewußt erzeugt wurde. Mozart hatte in seiner Sozialisation quasi über ganz Europa hinweg die Elemente dieser differenzierten Empfindungsmethodik in Lite-

⁶ Friedrich Nietzsche, *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*, zit. nach ders., *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, hrsg. von Paolo D’Iorio auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin–New York 1967ff. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin–New York 1975ff. [<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB>, Zugriff am 31. August 2011].

ratur und Musik erfahren und durch seine Verankerung in der eigenen Volksmusik und jener der von ihm besuchten Länder ein Kompendium des Ich-Bezugs entwickelt, wie es kein anderer Komponist vor und nach ihm zustandebrachte. Die Projektion dieser Erkenntnis auf seine Opernfiguren, aber auch auf die Interpreten der Kirchen-, Vokal- und Instrumentalmusik, ja sogar der Tänze, verschafften den einzelnen Objekträgern jene Glaubwürdigkeit, die wahrscheinlich den Hauptanteil an Mozarts Wertschätzung in der ganzen Welt überhaupt ausmacht.

Damit wird aber auch ein Problem angesprochen, das wiederum die Umgebung von Wiener Klassik und Wiener Schule einte: das emanzipierte Verhältnis von Produzent und Rezipient. Da der Begriff Dilettant noch zu Mozarts Zeiten den selbst musizierenden Bürger definierte, war neu komponierte Musik für Jahrhunderte darauf ausgerichtet, auch von nicht professionellen Musikern ausgeführt zu werden. Nicht zuletzt deshalb trat das Clavichord im 17. Jahrhundert seinen Siegeszug als Hausinstrument an. Im *Fin de Siècle* mußte der Begriff Dilettant hingegen gerettet werden, weil die Professionalisierung im Virtuosentum ihm einen pejorativen Beigeschmack verliehen hatte. Jetzt ging es um die Elevation des Empfängers der Botschaft und folgerichtig um seine Miteinbeziehung in den Verständnisprozeß des Werkes. Damit war einerseits eine neue Grundlage der Achtung vor dem Publikum geschaffen worden, andererseits die alte Wissensgemeinschaft zwischen Produzenten und Rezipienten als Bündnisgemeinschaft des Verstehens neu formalisiert worden.

Eine Gemeinsamkeit beider Epochen stimmt nachdenklich. Nach dem großen Ansatz der Aufklärung mit ihren Hoffnungsexegesen fiel die damalige Welt sowohl in Paris als auch in Wien wieder in alte Schemata zurück. Paris wurde nach und nach zum Kaisertum Napoleons reduziert, in Wien zog Restauration und Kleinmut ein, scheiterte die Revolution von 1848 an sich selbst sowie an der Härte Radetzkys und seines jungen Kaisers Franz Joseph I. und breitete sich langsam jener Deutschnationalismus aus, der Antisemitismus, Fremdenhaß und letztlich die Folgenationalismen der Kronländer nach sich zog. Die Aufbruchphase des *Fin de Siècle* zerbrach im Grauen des Ersten Weltkrieges, reduzierte Österreich auf ein Zehntel seiner vormaligen Bevölkerung und konnte auch jenem Krebsgeschwür des Deutschnationalismus trotz Sozialismus und „Rotem Wien“ nicht Einhalt gebieten, sodaß der Hitler-Faschismus, noch lange bevor er hier an die Macht kam, die Köpfe vergiftet hatte. Menschen wurden vertrieben, die jüdische Bevölkerung und andere wurden exiliert oder getötet.

Großflächig gesehen neigt man als Historiker dazu, geschichtliche Pendelbewegung als normal hinzunehmen, ohne Wiederholungen der Geschichte in Betracht zu ziehen. Aber daß bestimmte ideologische oder ideell gesteuerte Richtungen immer wiederkehren, wird selbst der genaueste Beobachter nicht leugnen wollen.

HELMUT LOOS (Leipzig)

Zur Rezeption von „Wiener Klassik“ und „Wiener Schule“ als Schule

„Man muss [...] jene Beiden als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche, oder [...] die ‚Wiener Schule‘ nennen mag.“

Gemeint sind Haydn und Mozart, die Raphael Georg Kiesewetter im Kapitel „Die Epoche 1780 bis 1800“ seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (Leipzig 1834, S. 96) nennt. Beethoven folgt im nächsten Kapitel als ihr „herrlichster Zögling“ (S. 97). Das Auftauchen des Terminus „Wiener Schule“ in der frühen Begriffsgeschichte der heute so selbstverständlich benannten „Wiener Klassik“ verdeutlicht schlagartig die Problematik historischer Begrifflichkeit, wird doch hier die Bedeutung meines zweiten zu untersuchenden Terminus schlicht zu zwei Dritteln mit dem ersten gleichgesetzt. Die Zusammengehörigkeit der Wiener Trias Haydn-Mozart-Beethoven hat sich jedoch bald unter der Bezeichnung „klassisch“ durchgesetzt. Wie sich dieser Begriff einer musikalischen Klassik ausgebildet hat, ist musikhistorisch auf großes Interesse gestoßen und in seinen Grundzügen nicht zuletzt aus den Darstellungen von Ludwig Finscher (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, 1996) und Hans Heinrich Eggebrecht (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1998) bekannt. Von Graf Ferdinand von Waldsteins berühmtem Eintrag in Beethovens Stammbuch vom 29. Oktober 1792 („Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen“) über Amadeus Wendts Verbindung dieser Trias mit dem Begriff des Klassischen (*Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden*, 1836) sollte allerdings noch einige Zeit bis zum griffigen Schlagwort der „Wiener Klassik“ vergehen. Soweit bislang ohne eingehende Untersuchungen geurteilt werden kann, dauerte dies bis zu der Zeit von Guido Adler: Dieser spricht in seinem Buch *Der Stil in der Musik* (Leipzig 1911, S. 225) von den „Wiener Klassikern“ oder der „neuklassischen Schule“ (in Abgrenzung zur altklassischen Schule von Bach und Händel) und verwendet in seinem bekannten *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt am Main 1924, S. 787) gelegentlich den Ausdruck „Wiener Klassik“. Hugo Riemann dagegen, sein großer Gegenspieler, vermeidet den Begriff „Wiener Klassiker“ oder gar „Wiener Klassik“. Er behandelt in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* Haydn und Mozart unter der Überschrift „Die Mannheimer Stilreform“¹ und rückt Beethoven in einem neuen Kapitel davon ab. Später (im Kleinen

¹ Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2, Teil 3: *Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1913, S. 127ff.

Handbuch der Musikgeschichte) faßt er die drei Komponisten mit Gluck und Schubert in einem Kapitel „Die großen Wiener Meister“ zusammen.²

Die Differenz zwischen Adler und Riemann röhrt von dem bekannten Streit um die musikalische Herkunft der drei klassischen Meister her. Riemann hatte die „Mannheimer Schule“ als ihren direkten Vorläufer in Anspruch genommen und damit lokale Rivalitäten ausgelöst. Guido Adler bezeichnete Mannheim im Gegenzug nicht ohne Ranküne als „auswärtige Pflegestätte“ Wiener Musiker und damit als Wiener „Filialschule“³. Damit nicht genug postulierte er eine ortseigene Tradition, die er mit ihren Protagonisten Georg Christoph Wagenseil und Mathias Georg Monn, mit Karl Georg von Reutter, Matthäus Schloßel und Josef Starzer als „Wiener Schule um und vor 1750“ bezeichnete.⁴ Im Vorwort zu diesem wichtigen Band der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* verwendet Adler konsequent die Ausdrücke „Wiener klassische Schule“ für Haydn, Mozart, Beethoven, „Wiener Schule“ für den größeren Zusammenhang unter Einschluß der entsprechenden „Vorklassiker“. Diese Bezeichnung hat er bis in das *Handbuch der Musikgeschichte* beibehalten und auch als Kapitelüberschrift eingesetzt („Die Wiener klassische Schule“, S. 768), ja sie gelegentlich auch zu „Wiener Schule“ oder eben „Wiener Klassik“ verkürzt (S. 769). Damit umreißt Adler die Zeit von 1780 bis 1810 und speziell die Musik der drei „Heroen“ Haydn, Mozart und Beethoven (S. 773); die „Vorbereitungsstadien dieser Schule“ (S. 774), ihre „Entstehung, Entfaltung“ (S. 768) werden hier unter dieser Überschrift subsumiert.

Bereits im 18. Jahrhundert hatte es noch fern jeder Überlegungen zur Klassizität die Bezeichnung städtischer Komponistenschulen gegeben: Georg Joseph Vogler hatte 1778–1787 *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* veröffentlicht, und Christian Friedrich Daniel Schubart schildert in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* u. a. die „Wiener Schule“ (S. 87) und die „Berliner Schule“ (S. 89). Diese Namen haben nun, ohne direkt damit in Verbindung zu stehen, Eingang in die Musikgeschichtsschreibung gefunden.

Bemerkenswert ist die Vorsicht der Autoren, die „Wiener Klassiker“ zu einer „Wiener Klassik“ zu bündeln, ein wichtiger und nicht zu unterschätzender Schritt, denn damit verbindet sich eine Vorstellung, die in ihrer Geschlossenheit noch über den Begriff der „Schule“ hinausgeht. Wo der Begriff „Schule“ einen gemeinsamen Bezugspunkt, meist eine Stadt oder eine Lehrerpersönlichkeit, oder eine (beispielsweise künstlerische) Richtung benennt, der eine sehr individuelle Eigenentwicklung oder Eigenprägung der Mitglieder durchaus als Möglichkeit einschließt, da unterstellt der Begriff „Wiener Klassik“ eine gewisse Homogenität, eine bestimmte Geschlossenheit. Solange dieser – wie etwa bei Guido Adler – im Sinne eines Synonyms gleichberechtigt mit anderen Bezeichnungen verwendet wird, hält sich

² Hugo Riemann, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*, Leipzig 1932, S. 206.

³ Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt am Main 1924, S. 774.

⁴ *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker*, bearbeitet von Karl Horwitz und Karl Riedel (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 31), Wien 1908, S. XV.

diese Bedeutung in Grenzen, wenn der Terminus aber in den Mittelpunkt einer Betrachtung gestellt wird, so entfaltet er seine ganze suggestive Wirkung. Insofern ist die Beobachtung nicht ohne Interesse, daß sich der Begriff „Wiener Klassik“ erst relativ spät im 20. Jahrhundert verbreitet hat, denn er beinhaltet die gesamte Emphase romantischer Musikanschauung. Die Geschlossenheit der „Wiener Klassik“ setzt einen „klassischen Stil“ voraus, aber diese Vorstellung wird erst im Jahre 1900 von Adolf Sandberger formuliert.⁵ Die „thematische Arbeit“, entwickelt in Haydns Streichquartetten op. 33 (1781), liefert die notwendige Begründung für den Begriff der „Wiener Klassik“.

Die Durchsetzung dieses Begriffs auf wissenschaftlichem Gebiet erfolgte seit den 1930er Jahren zunächst vor allem in Dissertationstiteln;⁶ insbesondere zu nennen ist die Dissertation von Kurt Westphal mit dem Titel *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*. Abgesehen von der Verwendung des Begriffs im allgemeinen Sprachgebrauch und insbesondere im Musikleben, einem Bereich, der schwer zu überschauen ist, ist er aber in der Musikwissenschaft weiterhin sehr vorsichtig verwendet worden. In allgemeine Musikgeschichtsbücher hat er zunächst keinen Eingang gefunden. Hans Joachim Moser etwa spricht 1930 noch von der Möglichkeit, ausgehend vom Gipfel des Barock ein „Crescendo zur eigentlichen und zentralen Gipfelung in dem ‚Wiener Dreigestirn‘ zu erblicken.“⁷ 1938 in der *Kleinen Deutschen Musikgeschichte* vermerkt er noch süffisant: „Kaum einer der ‚Wiener‘ Meister ist ein echter Niederösterreicher gewesen“.⁸ Dann jedoch, in seinem *Lehrbuch der Musikgeschichte* überschreibt er das entscheidende Kapitel doch mit „Wiener Klassik“, zählt zu Haydn, Mozart und Beethoven jedoch auch Gluck dazu. Eine bis dahin etwas ungewöhnliche Gruppierung unternimmt auch Ernst Bücken: er spricht 1941 in seinem gänzlich nationalsozialistisch geprägten Buch *Musik der Deutschen. Eine Kulturgeschichte der deutschen Musik* von dem „Auftreten der ersten Wiener Schule um G. von Reutter, Monn und Wagenseil“¹⁰, später von der „klassischen Epoche“ und sogar von der „Wiener Hochklassik“¹¹.

Es kann hier nicht genauer auf die Entwicklung des Begriffs „Wiener Klassik“ zur Zeit des Nationalsozialismus eingegangen werden, aber auffallend ist doch, daß es

⁵ Adolf Sandberger, *Zur Geschichte des Haydnischen Streichquartetts* (1900), in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 1, München 1921, S. 224–265.

⁶ Margarethe von Dewitz, *Jean Baptiste Vanhal. Leben und Klavierwerke. Ein Beitrag zur Wiener Klassik*, München 1933 (Diss. München 1932). – Kurt Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung* (= *Veröffentlichung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg* 5. *Stilkritische Studien* 4), Leipzig 1935 (Diss. Berlin 1933). – Hans Sabel, *Maximilian Stadlers weltliche Werke und seine Beziehungen zur Wiener Klassik* (Masch. Diss. Köln 1941).

⁷ Hans Joachim Moser, *Die Epochen der Musikgeschichte im Überblick*, Stuttgart–Berlin 1930, S. 122.

⁸ Ders., *Kleine Deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart 1938, S. 219.

⁹ Ders., *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1959, S. 191.

¹⁰ Ernst Bücken, *Musik der Deutschen. Eine Kulturgeschichte der deutschen Musik*, Köln 1941, S. 179, ebenso 196f.

¹¹ Ebenda S. 201.

offensichtlich die Zeit war, in der der Begriff sich durchgesetzt hat. So wie ihn Moser in seinem gerade in Schulen sehr verbreiteten Lehrwerk als griffige Formel verwendet hat, so geschah es auch in Österreich nach dem Krieg mit dem im Österreichischen Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft, und Kunst erschienenen Lehrwerk von Fritz Högl, einer *Geschichte der Musik* in zwei Teilen: Teil 1 *Von der Antike bis zur Wiener Klassik*, Teil 2 *Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart*.¹² Die weitere Karriere des Begriffs sei nur durch den Hinweis auf das Musikleben (Konzertreihen mit ausschließlich Werken der Wiener Klassik) und die Musikwirtschaft (insbesondere den Schallplattenmarkt) angedeutet. Aber auch in der Musikwissenschaft wurde der Begriff durch Hans Heinrich Eggebrechts *Versuch über die Wiener Klassik* 1972 gewissermaßen geadelt.¹³ In der DDR wurde er ebenso verwendet, etwa bei Walther Siegmund-Schultze im Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) 1977 mit dem Thema *Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik*.¹⁴ Nicht überblickt werden kann hier der englischsprachige Bereich, der eigene sprachliche Eigenheiten aufweist. Immerhin findet man auch hier die Bezeichnung „Viennese Classicism“¹⁵ in einer Musikgeschichte von 1976, dem Jahr, in dem auch Charles Rosen sein Buch über den klassischen Stil herausbrachte, auch dies eine Apotheose der „Wiener Klassik“ („the Viennese classical style“).¹⁶ Plakativ in entsprechenden Kapitelüberschriften taucht die „Wiener Klassik“ in einschlägigen Musikgeschichtsdarstellungen auf: in der *Musikgeschichte Österreichs* von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber 1979¹⁷ und im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* Band 5 (18. Jahrhundert) von Carl Dahlhaus 1985.¹⁸ Die inhaltlichen Strukturierungen und die Einschätzung der Stellung in der Musikgeschichte allerdings differieren erheblich, vor allem, was das Alleinstellungsmerkmal der „Wiener Klassik“ betrifft.

Eine radikale Kritik am Konzept der „Wiener Klassik“ erfolgte 1991 durch James Webster, der Sandbergers Argumentation schlicht als „a fairy-tale“¹⁹ bezeichnet. Er macht auf die wissenschaftstheoretische Problematik solcher Geschichtskonstruktionen aufmerksam und lehnt Begriffe wie „Classical period“ und „Classical style“ auf Grund von „primarily conservative ideological implications for analysis and

¹² Fritz Högl, *Geschichte der Musik*, Teil 1: *Von der Antike bis zur Wiener Klassik*; Teil 2: *Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart*, Wien 1949/1951.

¹³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“* (= *Beilage zum Archiv für Musikwissenschaft* 12), Wiesbaden 1972.

¹⁴ Walther Siegmund-Schultze (Hg.), *Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 24. u. 25. Juni 1977* (= *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Wissenschaftliche Beiträge* 39), Halle 1977.

¹⁵ Edith Borroff/Majory Irvin, *Music in Perspective*, New York etc. 1976.

¹⁶ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Revised edition, London 1976.

¹⁷ Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2: *Vom Barock zur Gegenwart*, Graz etc. 1979, S. 115.

¹⁸ Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), Laaber 1985, S. 232 und 338.

¹⁹ James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge 1991, S. 343.

historical studies“ grundsätzlich ab.²⁰ Die Diskussion um den Begriff hat dies nicht beendet, die Diskussion um Konstruktion und Dekonstruktion historischer Einheiten speziell dieser Zeitspanne hält an; neben die Untersuchung der sachlichen Grundlagen aber ist unabwesbar die Frage nach der Motivation des Argumentierenden getreten, also die Einbeziehung des Rezeptionsstandpunkts und seiner sozialen Funktion.

In die Zeit des Aufstiegs einer Geschichtskonstruktion der „Wiener Klassik“ fällt die Ausbildung dessen, was wir heute als „Wiener Schule“ zu bezeichnen gewohnt sind. Martin Thrun hat Bekanntwerdung und Begriffsbildung der „Wiener Schule“ im deutschen Sprachgebiet beschrieben und festgestellt, daß es verschiedene Vorstufen gegeben hat. Hämisch wurde in Wien zunächst von „Schönberg-Clique“ gesprochen, unverfänglicher auch von „Schönbergianern“, „Schönbergs Schule“ oder „Schönberg-Schule“, „Schönbergkreis“ oder „Schönberggruppe“.²¹ Daneben kursierte seit den frühen 1910er Jahren auch der Ausdruck „Jungwiener Schule“, der tendenziell alle lebenden Wiener Komponisten bezeichnet hat, nicht speziell Schönberg und seine Schüler. Auch hier gab es noch keine Festlegung auf die zwei Meisterschüler Berg und Webern, vielmehr wurden eine ganze Reihe junger Leute diesem Kreis zugezählt: Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Egon Wellesz, Erwin Stein, Robert Neumann, Karl Linke, Fritz Zweig, Paul Königer u. a. Der Ausdruck „Jungwiener Schule“ verdichtete sich bis etwa 1920 auf zwei innovative Wiener Kompositionsschulen, die ältere „Schönberg-Schule“ und die jüngere „Schreker-Schule“. Auch wurde er nun bereits gelegentlich abgekürzt zu „Wiener Schule“. Mit der Berufung Schrekers nach Berlin 1920 konzentrierte sich der Begriff auf Schönberg und seine Schüler. In diesem Sinne gebrauchten Hermann Erpf und Guido Adler bereits 1922 und 1924 den Begriff, während unter den „Schönbergianern“ der Ausdruck „Schönberg-Schule“ noch länger gebräuchlich blieb.²² Dabei war die Eigendefinition durchaus eindeutig. Zwar legte Arnold Schönberg durchaus auf die Selbständigkeit seiner Schüler Wert, aber wie schon Alban Berg in seinem „Wozzeck“-Vortrag von 1929 ganz unbefangen von sich als Mitglied „der Wiener Schule (mit ihrem Führer Arnold Schönberg)“²³ sprach, so bestätigte Schönberg dies später: „Man wird uns drei – Berg, Webern, Schoenberg – zusammen nennen müssen“²⁴. Eine zentrale Persönlichkeit als gemeinsamer Bezugspunkt der Schule liegt in diesem Falle also dem Selbstverständnis der Mitglieder zugrunde, was allerdings auf die meisten bedeutenden Schüler Schönbergs zutraf. Welche Empha-

²⁰ Ebenda S. 347.

²¹ Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bd. 1, Bonn 1995, S. 88.

²² Christoph von Blumröder, *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 12), München–Salzburg 1981, S. 89ff.

²³ Alban Berg, [Wozzeck-Vortrag von 1929], in: ders., *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig 1981, S. 267.

²⁴ Arnold Schönberg, *Lasst uns – für den Augenblick wenigstens – ...*, 1947 (Arnold Schönberg Center, Wien [T 58.01]).

se dieses Selbstverständnis trug, ist dem Widmungsbuch zu entnehmen, das seine Schüler 1912, um Schönberg zu ehren, veröffentlichten. In deutlicher Entsprechung zu Kants Definition des Genies als Schule bildend – darauf hat Rudolf Stephan hingewiesen²⁵ –, aber mit starkem religiösen Akzent schreibt darin Alban Berg:

„Das Genie wirkt von vornherein belehrend. Seine Rede ist Unterricht, sein Tun ist vorbildlich, seine Werke sind Offenbarungen. In ihm steckt der Lehrer, der Prophet, der Messias; und der Geist der Sprache, der besser als der Geist derer, die sie misshandeln, das Wesen des Genies erfasst, gibt dem schaffenden Künstler den Namen ‚Meister‘ und sagt von ihm, dass er ‚Schule macht‘.“²⁶

Eine weitere Verbreitung fand der Begriff „Wiener Schule“ jedoch zunächst nicht, in den *Signalen für die Musikalische Welt* und in der *Zeitschrift für Musik* habe ich den Begriff nicht finden können. Zunächst war also gar keine Abgrenzung zu der „Wiener klassischen Schule“ im Sinne Adlers notwendig geworden. Dieser für die neue Kompositionsbewegung durchaus aufgeschlossene Musikwissenschaftler war in seiner Begrifflichkeit nicht nachlässig, und so ist seine Formulierung besonders interessant: Er spricht in Bezug auf die zeitgenössischen Komponisten in Wien von einer „sich in unserer Zeit neu etablierenden Wiener Schule“²⁷. Geht man davon aus, daß Adler „Die Wiener klassische Schule“ und die „Wiener Schule“ als Begriffe für das 18. Jahrhundert mit konstituiert hat, so liegt der Begriff einer „zweiten Wiener Schule“ nicht fern, er wurde von Adler jedoch nicht eingeführt, Berg und Webern kommen ausdrücklich in seiner Musikgeschichte noch gar nicht vor. Peter Rummenhöller verweist auf die Verwendung des Begriffs „Erste Wiener Schule“ für die „Vorklassik“,²⁸ aber von einem beabsichtigten Bezug der Vorstellung einer „zweiten Wiener Schule“ auf dieses musikhistorische Vorbild kann nicht gesprochen werden. Die Begriffsbildung der „Wiener Schule“ im heutigen Sinne setzte nach dem Zweiten Weltkrieg ein. René Leibowitz brachte 1947 sein Buch *Schoenberg et son école* heraus²⁹, Karl H. Wörner sprach in seinem Buch von 1949 in Entsprechung zu Adlers „Wiener klassischen Schule“ von Schönbergs „Wiener atonalen Schule“³⁰. Egon Wellesz veröffentlichte 1960 einen Artikel über *Arnold Schönberg und die Anfänge der Wiener Schule*³¹, ein Jahr später kam ein ganzes Sonderheft über *Die*

²⁵ Rudolf Stephan, *Wiener Schule – Neue Musik. Überlegungen zu Begriff, Anfang und Ende*, in: *Hudební věda* 41 (2004), S. 8.

²⁶ Beitrag von Alban Berg in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Körner, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Ant. von Webern, Egon Wellesz*, München 1912, S. 89.

²⁷ Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte* (Anm. 3), S. 902.

²⁸ Peter Rummenhöller, *Art. Wiener Schule*, in: Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hg.), *Das Große Lexikon der Musik*, Bd. 8, Freiburg etc. 1982, S. 363.

²⁹ René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, Paris 1947.

³⁰ Karl H. Wörner, *Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik*, Mainz 1949, S. 84–92.

³¹ Egon Wellesz, *Arnold Schönberg und die Anfänge der Wiener Schule*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 15/5 (1960), S. 237–239.

*Wiener Schule und ihre Bedeutung für die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert*³² heraus. Der eigentliche Impetus zur Durchsetzung des Begriffs dürfte aber von den Schriften Theodor W. Adornos ausgegangen sein. Zwar hat er in frühen Schriften von der „Wiener Schule“ als der Philosophie des „Wiener Kreises“ des logischen Empirismus oder Neopositivismus gesprochen, nur ganz ausnahmsweise einmal etwa von der „jungen Wiener Schule“ im Sinne des „Schönbergkreises“.³³ Seit den 1950er Jahren häufen sich dann die Belege für die Verwendung des Ausdrucks „Wiener Schule“, in den Gesammelten Schriften finden sich etwa 80 Belegfälle, darunter auch die Bezeichnung „zweite Wiener Schule“ und – ein bezeichnender Einzelfall – die Bezeichnung „erste Wiener Schule“, als er von der durchbrochenen Arbeit der Klassiker als Vorbild für Alban Berg spricht.³⁴ Etwa gleich häufig wie „Wiener Schule“ verwendet Adorno auch den Ausdruck „Schönbergschule“.

Nun kann hier nicht für die verschiedenen Ausdrücke eine umfängliche, auf breiter Quellenbasis aufbauende Begriffsgeschichte gegeben werden, ich beschränke mich auf einschlägige musikwissenschaftliche Werke als wichtige Verdichtungspunkte des Wortgebrauchs, auf demonstrative Setzungen als Überschriften u. Ä. Winfried Zillig verwendet 1959 den Begriff „Wiener Schule“³⁵, und erwähnenswert ist jedenfalls das Buch von Robert Schollum *Die Wiener Schule. Entwicklung und Ergebnis* aus dem Jahre 1969, hervorgegangen aus einer gleichnamigen Rundfunkreihe der Jahre 1967/68.³⁶ Zu dieser Zeit war der Begriff schon geläufig, auch Josef Häusler verwendet ihn in seiner programmatischen Geschichte der *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg bis Penderecki* ganz selbstverständlich.³⁷ Das Kolloquium zu Brno 1970 stand unter dem Motto *The Viennese School and Czech music of the 20th century*, Rudolf Stephan referierte über *Haba and Schoenberg*.³⁸ Bereits zwei Jahre zuvor hatte Miloš Šedron in Brno einen Aufsatz über *Leos Janáček und die zweite Wiener Schule* veröffentlicht (wobei er im Text nur von „Wiener Schule“ spricht).³⁹ 1971 erscheint in der *Musikforschung* ein Aufsatz von Reinhard Gerlach über *Leos Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule*⁴⁰. Es ist interessant zu beobachten, daß trotz der sachlichen Distanz, die konstatiert wird, doch immer die Verbindung zur klassischen Wiener Tradition hergestellt wird.

Im Jahre 1990 hatte sich laut Otto Kolleritsch der Sprachgebrauch etabliert:

³² *Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert*. Sonderheft *Österreichische Musikzeitschrift* 16/6–7 (1961).

³³ Theodor W. Adorno, *Warum Zwölftonmusik?*, in: ders., *Musikalische Schriften V* (= *Gesammelte Schriften* 18), Frankfurt am Main 1984, S. 115.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: ders., *Die musikalischen Monographien* (= *Gesammelte Schriften* 13), Frankfurt am Main 1971, S. 329.

³⁵ Winfried Zillig, *Variationen über Neue Musik*, München 1959, S. 140.

³⁶ Robert Schollum, *Die Wiener Schule. Entwicklung und Ergebnis*, Wien 1969.

³⁷ Josef Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg bis Penderecki*, Bremen 1969, S. 14 passim.

³⁸ Rudolf Stephan, *Haba and Schoenberg (The Viennese School in Czech music of the 20th century)*, in: Rudolf Pečman (Hg.), *Colloquium Musica Bohemica et Europaea Brno 1970*, Brno 1972, S. 407–418.

³⁹ Miloš Šedron, *Leos Janáček und die zweite Wiener Schule*, in: *Acta Janáčekiana I*, Brno 1968, S. 55–59.

⁴⁰ Reinhard Gerlach, *Leos Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule. Ein Beitrag zur Stilkritik seines instrumentalen Spätwerkes*, in: *Die Musikforschung* 24/1 (1971), S. 19–34.

„Heute ist der Begriff ‚Wiener Schule‘ so fest auf den Kreis um Arnold Schönberg bezogen, daß ihre Numerierung als Zweite entfallen kann und zugleich ist sie ästhetisch programmatisch mit der Wiener Klassik, der möglichen Ersten Wiener Schule also, verbunden, die übrigens die Schönberg-Generation als selbstverständlich die ‚erste‘ empfand und nicht die Vorklassik, von der Guido Adler sprach“.⁴¹

Abgesehen davon, daß die Begrifflichkeit Adlers hier nicht ganz richtig wiedergegeben wird, charakterisiert Otto Kolleritsch das Ergebnis aus dem Aufstieg des Begriffs „Wiener Klassik“ (entwachsen der „Wiener klassischen Schule“ oder „Ersten Wiener Schule“) und der programmatischen Umbenennung des Schönbergkreises in „Zweite Wiener Schule“. Der Name zielt unabewislich auf die Legitimation seiner Mitglieder als wahre Nachfolger Haydns, Mozarts und Beethovens. Dieses Programm wurde gerne in wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltung thematisiert, die Tagung von Kolleritsch 1990 war nicht zufällig mit einem gleichnamigen Festival verbunden: „Die Zweite Wiener Schule und Beethoven“. Dies problematisieren Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber in ihrer *Musikgeschichte Österreichs*; zuerst bringen sie den Ausdruck „Erste Wiener Schule“ als Kolumnentitel und bezeichnen damit die „Wiener vorklassische Schule“.⁴² Erst später, im Kapitel *Die Avantgarde*, erläutern sie die Begriffe „erste“ und „zweite Wiener Schule“.⁴³ Sie schreiben letzterem einen „Anruch der Apologetik oder Polemik“ zu, da die Anspielung „tendenziös auf die klassische Tradition hin gerichtet“ sei. Bemerkenswerterweise fehlt die Unterscheidung „erste/zweite“ in der späteren Auflage von 1995,⁴⁴ eine Tendenz, die sich im Deutschen im Unterschied zum Englischen fortgesetzt hat.⁴⁵ Die gelegentlich zu findende Bezeichnung „Neue Wiener Schule“ hat sich nicht durchgesetzt.⁴⁶ Dagegen häufen sich in den 1980er Jahren die einschlägigen Buchtitel,⁴⁷ und noch dichter wird die Reihe in den 1990er Jahren.⁴⁸

⁴¹ Otto Kolleritsch, *Die Zweite Wiener Schule und Beethoven. Ein Versuch über die Selbstbefreiung von Musik*, in: ders. (Hg.), *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung* 25), Wien–Graz 1992, S. 215. Bereits zuvor ist der Begriff in Graz geläufig: Otto Kolleritsch (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule* (= *Studien zur Wertungsforschung* 7), Wien 1976.

⁴² Flotzinger/Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2 (Anm. 17), S. 92f.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 3: *Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, Wien etc. 21995, S. 147.

⁴⁵ Bryan R. Simms (Hg.), *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, Westport/Conn. 1999. – Lorraine Gorrell, *Discordant Melody. Alexander Zemlinsky, His songs, and the Second Viennese School* (= *Contributions to the Study of Music and Dance* 64), Westport/Conn. etc. 2002.

⁴⁶ *Neue Wiener Schule – Alban Berg – Arnold Schönberg – Anton Webern. Neun Konzerte und Opernabende, Musikfest Basel 13. Mai bis 2. Juni 1973*, durchgeführt vom Verein für Basler Kunst- und Musikveranstaltungen, Basel 1973. Im Text (S. 3) wird ohne weitere Erläuterung nur von der „Zweite[n] Wiener Schule“ gesprochen. – Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Webers und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule* (= *Beiträge zum Archiv für Musikwissenschaft* 19), Wiesbaden 1982. – Volker Kalisch, „...ich konnte nur gelegentlich bei entscheidenden Manifestationen dabei sein“. Willi Reich als *Musikhistoriograph der Neuen Wiener Schule*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 13/14 (1993/94).

⁴⁷ Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Wiener Schule heute. Neun Beiträge* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 24), Mainz 1983 – Rudolf Stephan/Sigrid Wiesmann (Hg.), *Bericht über den*

Auffallend sind nicht nur die fortgesetzten Apologien der „Wiener Schule“⁴⁹ sondern auch sehr oft unreflektierte Verwendungen des Begriffes, synonym mit anderen hier bereits genannten Ausdrücken.⁵⁰ Im Fokus des Interesses steht die Darstellung der Komponisten Schönberg, Berg und Webern, die ohne weitere Erklärung zusammengebracht werden, so wie es besonders kräftig in der Bündelung der drei Komponistenartikel aus *The New Grove* in einer eigenen Publikation in englischer und deutscher Sprache unter dem Titel *Second Viennese School*⁵¹ bzw. *Die zweite Wiener Schule* geschehen ist.⁵² Differenzierter geht beispielsweise Hartmut Krones vor, wenn er ähnliche musiksemantische Traditionen in den beiden Wiener Schulen feststellt.⁵³ Bei speziellen Fragestellungen, etwa der musikalischer Aufführungen, wird der Kreis der bezeichneten Personen auch größer gezogen.⁵⁴ Auffallend aber ist, daß es nicht annähernd so viele Auseinandersetzungen zur Begründung der „Wiener Schule“ als Schule gibt wie bei dem Konstrukt der „Wiener Klassik“. Sicher spielt das Phänomen „Schönberg als Lehrer“, der schulbildend wirkt, eine große Rolle; darauf verweist Rudolf Stephan in der Einleitung zum Sammelband *Die Wiener Schule* in der Reihe *Wege der Forschung*.⁵⁵ Eingehender behandelt Reinhold Brinkmann die Frage anlässlich der Eröffnung der Tagung des

2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“. Wien, 12. bis 15. Juni 1984 (= *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 2), Wien 1986. – Reinhard Gerlach, *Musik und Jugendstil der Wiener Schule. 1900–1908*, Laaber 1985. – Rudolf Stephan, *Die Wiener Schule* (= *Wege der Forschung* 643), Darmstadt 1989. – Otto Kolleritsch (Hg.), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (= *Studien zur Wertungsforschung* 22), Wien–Graz 1990.

⁴⁸ Otto Kolleritsch (Hg.), *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (Anm. 41). – Mark Delaere, *Funktionelle Atonalität. Analytische Strategien für die frez-atonale Musik der Wiener Schule* (= *Veröffentlichungen zur Musikforschung* 14), Wilhelmshaven 1993. – Horst Weber (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker* (= *Briefwechsel der Wiener Schule* 1), Darmstadt 1995. – Die von Friedrich C. Heller herausgegebenen Bände *Studien zur Wiener Schule 1* (= *Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs* 4), Frankfurt am Main 1996, und *Studien zur Wiener Schule 2* (= *Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs* 6), Frankfurt am Main 1997. – Matthias Schmidt, *Theorie und Praxis der Zwölftontechnik. Ernst Krenek und die Reihenkomposition der Wiener Schule*, Laaber 1998. – Hartmut Krones (Hg.), *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiternirken der Wiener Schule* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe Symposien zu Wien Modern* 2), Wien etc. 2002.

⁴⁹ Manfred Wagner, *Wiener Klassik und Wiener Schule. Kernepochen der zentraleuropäischen Musikgeschichte*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60/1–2 (2005), S. 17–24.

⁵⁰ Einen umfangreicherem und klärenden Lexikonartikel bringt erst Rudolf Stephan, Art. *Wiener Schule*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 9, Kassel etc. 1998, Sp. 2034–2045.

⁵¹ Oliver Neighbour/Paul Griffiths/George Perle, *Second Viennese School. Schönberg, Webern, Berg* (= *The New Grove. The Composer Biography Series*), London etc. 1985.

⁵² Oliver Neighbour/Paul Griffiths/George Perle, *Schönberg, Webern, Berg. Die zweite Wiener Schule* (= *The New Grove. Die großen Komponisten*), Stuttgart–Weimar 1992.

⁵³ Hartmut Krones, „Wiener“ Symbolik? Zu musiksemantischen Traditionen in den beiden Wiener Schulen, in: Kolleritsch (Hg.), *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (Anm. 41), S. 51–79.

⁵⁴ Markus Grassl/Reinhard Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995* (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 3), Wien–Köln–Weimar 2002.

⁵⁵ Stephan, *Die Wiener Schule* (Anm. 47).

Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 1983.⁵⁶ Er schreibt der Wiener Schule eine besondere „Einheit des Denkens und Glaubens“ zu, benennt aber auch das Trennende in künstlerischer und persönlicher (politischer) Hinsicht. Er stellt über Berg und Webern hinaus dezidiert die Frage nach der Zugehörigkeit zur Wiener Schule auch in gradueller Abstufung (mit besonderem Hinweis auf Amerika), benennt als Wirkungsfelder neben der Komposition auch die Aufführungspraxis und die ästhetische Theoriebildung. Letztere hat für die Wiener Schule Theodor W. Adorno übernommen, wozu Brinkmann schreibt:

„Nicht nur ist das Bild der Wiener Schule nach dem Zweiten Weltkrieg entscheidend von Adorno geprägt worden, ihre internationale Geltung als eine der großen ästhetischen Konzeptionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts überhaupt hat wesentlich Adorno vermittelt. [...] Daß Intellektuellen nach dem Zweiten Weltkrieg, gerade auch solchen, die nicht Musiker waren, die Musik Schönbergs und Webers als kritische Instanz einer gesellschaftlichen Wahrheitsfindung durch Kunst galt, ist allein den Schriften Adornos zu danken.“⁵⁷

Zu diesem Ansatz gehört auch ein Projekt zur Wiener Schule Arnold Schönbergs in einem Graduiertenkolleg „Ästhetische Bildung“ an der Universität Hamburg in den 1990er Jahren, über dessen Ergebnis mir nichts vorliegt.⁵⁸

Die Prägung der „Wiener Schule“ durch Adorno ist gewiß ein Thema, das noch nicht ausreichend behandelt ist, geht es hier doch über die Frage des Selbstverständnisses und der inhaltlich musikalischen Begründung weit hinaus in den Bereich der gesellschaftlichen „Geltung“, was immer dieses Wort bedeuten mag. Geht man von der Ethik des Hermann Lotze aus, so geht es um die objektive Geltung ethischer Werte, d. h. eine moralische Verpflichtung. Nun sind gerade die hohe Einschätzung und die Bedeutung der „Wiener Klassik“ auf die lange verbreitete und gesellschaftlich verbürgte Auffassung von ihrer „Geltung“ zurückzuführen, man denke nur an die schulische Vermittlung. Und gerade dieser Gedanke soll offenbar auch auf die „Wiener Schule“ übertragen werden, man betrachte nur die Einrichtung des „Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt“.

Inwieweit dies wissenschaftlich zu begründen ist, stellt eine Grundfrage der Wissenschaftsauffassung dar. Es macht die Kritik Websters an der „Wiener Klassik“ so virulent, eine Kritik, der Adornos Bild der „Wiener Schule“ erst noch zu unterziehen wäre. Auffallend ist das Wort „Kunstreligion“, das im Zusammenhang mit Schönbergs Musikdenken neuerlich auftaucht.⁵⁹ Es liegt eigentlich nicht fern, wenn der Bedeutung der „Wahrhaftigkeit“ in Schönbergs Musikdenken Rechnung getragen wird, es liegt aber andererseits auch nahe auf Grund der allgemeinen gesellschaftlichen Funktion der Kunstmusik zu Lebzeiten Schönbergs. In den letzten

⁵⁶ Reinhold Brinkmann, *Einleitung am Rande*, in: Dahlhaus, *Die Wiener Schule heute* (Anm. 47), S. 9–18.

⁵⁷ Ebenda S. 16.

⁵⁸ Thomas Schäfer, *Die „Wiener Schule“ Arnold Schönbergs. Überlegungen zum Schulbegriff*, in: Gottfried Krieger/Matthias Spindler (Hg.), *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Main 2000, S. 183–192.

⁵⁹ Ebenda S. 192.

Jahren hat sich immer stärker der Begriff „Kunstreligion“ für das eingebürgert, was Carl Dahlhaus als Musik „im emphatischen Sinne“ zu bezeichnen pflegte, was im Musikleben als „E-Musik“ bezeichnet wird. Der „Kultus“ um die Wiener Klassiker, wie er sich im 19. Jahrhundert entwickelt hat, hat sich im 20. Jahrhundert trotz gegenläufiger Strömungen im weiteren Bereich der Jugendbewegung durchgesetzt. (Dies muß hier nicht weiter ausgeführt werden.) Wenn also die Musik eine „kritische Instanz einer gesellschaftlichen Wahrheitsfindung“ (Brinkmann) darstellt oder als „authentische“ Musik Erkenntnischarakter besitzt (Adorno), mithin die Funktion von Glaubenswahrheit, d. h. einer Kirche, erfüllt, dann bedeutet die ästhetische Theorie deren Exegese. Diese hat zuerst die wahren Quellen von den falschen zu unterscheiden, eine rechte Auslegung der heiligen Texte zu formulieren und für einen angemessenen, würdigen Umgang mit den Gegenständen der Verehrung/Anbetung zu sorgen. Doch eines ist klar: Der gesamte komplizierte Bau hängt einzig von der Anfangsentscheidung ab, ob es sich um „wahre Kunstmusik“ handelt oder nicht. Die innere Ausgestaltung des Glaubensgebäudes hat weniger mit Erkenntnis zu tun als mit Überzeugungskunst. Die Geschichten, die um die heiligen Gegenstände gesponnen werden, werden üblicherweise Legenden genannt, es ist aber genau das, was Webster „fairy-tale“ nennt.⁶⁰

Letztlich muß sich auch die Religion vom Historiker leidenschaftslos auf ihre gesellschaftliche Bedeutung hin befragen zu lassen. Sicher kann festgestellt werden, daß die „Wiener Klassik“ als Pendant zur „Weimarer Klassik“ eine lange und eindrucksvolle Rezeptionsgeschichte aufzuweisen hat. Schwieriger ist es mit der „Wiener Schule“. Außerhalb des Kreises der Musikwissenschaft und einiger angrenzender sympathisierender Gruppen ist „Wiener Schule“ ein von vielfältigen Bedeutungen belegter Begriff. In der *Brockhaus Enzyklopädie* von 1974 finden sich unter dem Stichwort „Wiener Schule“ folgende Bereiche aufgeführt: Philosophie, Psychologie, Rechtswissenschaft, Völkerkunde, Volkswirtschaftslehre, nicht Musik⁶¹ Geht man heute auf Suche im Internet, so findet man „Wiener Schule“ als Bezeichnung für verschiedene, in Wien wirkende oder entstandene akademische Schulen in folgenden Fachgebieten: Zunächst drei Wiener Schulen der Psychotherapie, sodann die Wiener medizinische Schule, die Wiener Schule der Musiktherapie, die Wiener Schule der operativen Gynäkologie, die Wiener Schule der Nationalökonomie, die Wiener Schule der Motivforschung, Guido Adler und die Wiener Schule der Musikwissenschaft, die Wiener Schule der Entwicklungspsychologie, die Wiener Schule der Nationalökonomie, die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, die Wiener Schule der Kunstgeschichte, die Wiener Schule der Geschichtswissenschaft, die Wiener rechtstheoretische Schule, die Wiener Theologische Schule des 19. Jahrhunderts, die Wiener Dialektologische Schule, die Wiener Schule der Theorie der Evolution und schließlich auch die zwei Wiener Schulen der Musik. Auf eine direkte Identifizierung des Begriffs mit einem musikalischen Phänomen

⁶⁰ Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (Anm. 19), *passim*.

⁶¹ *Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden*, Wiesbaden 171974.

kann in der Öffentlichkeit nicht gerechnet werden. Daraus folgt die Frage, inwieweit sich ein Wissenschaftler im Sinne eines bestimmten Sendungsbewußtseins in den Dienst der Propagierung einer Glaubensgemeinschaft stellen darf. Neben die Untersuchung der sachlichen Grundlagen ist unabweisbar die Frage nach der Motivation des Argumentierenden getreten, also die Einbeziehung des Rezeptionsstandpunkts und seiner sozialen Funktion.

Der Band „Mozart und Schönberg – Wiener Klassik und Wiener Schule“ versammelt die Referate des gleichnamigen, vom 10. bis 13. September 2006 aus Anlaß der Wiener Veranstaltungsserie „Mozartjahr 2006“ gemeinsam vom Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und dem Arnold Schönberg Center durchgeführten Symposions. Er nimmt nach allgemeinen Betrachtungen des kulturellen Ambientes im Wien des späteren 18. und des späteren 19. Jahrhunderts sowie nach der Hinterfragung des „Schule“-Begriffs für die drei Meister der Wiener Klassik zunächst vor allem das an diesen Komponisten ausgerichtete Traditionsbewußtsein der Wiener Schule in den Blick. Dabei werden insbesondere die hier wie dort vorherrschende sprachanaloge Bauweise der Musik, die Einbeziehung „außermusikalischer“ Inhalte, die grundlegende Basierung auf kontrapunktischer Linienführung sowie die vorrangige Bedeutung des „Thematischen“ als Ausgangspunkt für die musikalischen Entwicklungen analytischen Betrachtungen unterzogen, aber auch das Wiederaufgreifen traditioneller Formen, die Vorliebe für „wienerische“ Elemente sowie Überlegungen zur Aufführungspraxis bei den drei Hauptvertretern der Wiener Schule erfahren grundlegende Darstellungen.



Das „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“ der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, das 1996 als „Arnold-Schönberg-Institut“ gegründet wurde und seit 2002 eine Abteilung des „Institutes für Musikalische Stilforschung“ bildet, besitzt – in Ergänzung der Aktivitäten des Wiener Arnold Schönberg Centers – die Aufgabe, Lücken in der Erforschung von Leben und Wirken des großen österreichischen Komponisten sowie insgesamt der „Wiener Schule“ zu schließen. Dabei sollen neben Schönbergs eigenen kompositorischen, pädagogischen und organisatorischen Aktivitäten insbesondere die Arbeit seiner Schüler und Freunde, die Rezeption seiner Lehre durch Musiker aller Richtungen und Stile, die Leitlinien der Komponisten und Interpreten der „Wiener Schule“ für Interpretation und Aufführungspraxis sowie schließlich das Schicksal der 1933 bzw. 1938 Entrechteten, Vertriebenen und Ermordeten in den Blick genommen werden, wobei hier auch die „Zweite Generation“ der Wiener Schule Gegenstand der Betrachtung wird. – Die Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg fassen Ergebnisse der Forschungen, Symposien und Workshops zusammen, um sie sowohl im Bewußtsein der Öffentlichkeit zu verankern als auch für weiterführende Recherchen nutzbar zu machen.

SCHRIFTEN DES WISSENSCHAFTSZENTRUMS ARNOLD SCHÖNBERG



ISBN 978-3-205-78695-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM