

## Symphonische Musik des 18. Jahrhunderts

Es wundert nicht, dass sich die weitere Entwicklung der (Konzert-)Symphonie im 18. Jahrhundert außerhalb Italiens abspielte, und ihr Verlauf war alles andere als geradlinig. In verschiedenen Zentren entwickelte sich die Symphonie in annähernd gleichem Zeitraum unter den verschiedensten Umständen. Wechselseitige Beeinflussungen sind häufig, vielfach aber nur schwer auszumachen, da die Datierung der Quellen oftmals erhebliche Schwierigkeiten bereitet, was die allgemeine Beurteilung zusätzlich erschwert. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass das symphonische Schaffen JOSEPH HAYDNS (1732–1809) und WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791) formspezifisch und stilistisch als Höhepunkt der Gattung galt, wodurch der Blick auf die anderen Entwicklungen zwar nicht versperrt wurde, es aber doch zu unterschiedlichen Gewichtungen kam. Es ist wohl als das Ergebnis einer veralteten musikhistorischen Sichtweise zu interpretieren, die das Werk der ›großen‹ Komponisten einer Epoche gleichzeitig als deren höchste Vollendung anzusehen bemüht war, gegenüber der alle anderen Entwicklungen als Vorstufen verstanden wurden. Diese perspektivische Verzerrung zeigt sich deutlich in der Konstruktion der zeitlichen Periode einer sogenannten ›Vorklassik‹, die, obwohl nur wenige Jahre von der Zeit Haydns und Mozarts getrennt, gleichzeitig den Eindruck einer eigenen Epoche provoziert, dabei jedoch qualitativ der ›eigentlichen‹ Klassik untergeordnet wird. Dieses historiographische Problem ist nicht neu, und es herrscht seit langem ein Konsens bezüglich der Missverständlichkeit (und damit Unbrauchbarkeit) solcher hierarchischen Konstrukte; doch hat dies nicht völlig die Ansicht ausrotten können, die Symphonien der Mannheimer oder der frühen Wiener Schule seien quasi Vorstufen zur Vollendung der Gattung durch Haydn und Mozart. Vieles spielte sich eben in annähernd gleichen Zeiträumen ab, und es gab auf allen Seiten avancierte Positionen wie offenkundiges Verharren in Satztechniken, die vom aktuellen Stand des Geschehens eigentlich schon hätten überwunden sein müssen, ohne dass einem solchen vermeintlichen ›Fortschrittsgedanken‹ das Wort geredet werden sollte.

So zeigt sich gerade am Beispiel der Symphonik des 18. Jahrhunderts, wie wenig aussagekräftig schlagwortartige Epochen- und Gattungsbezeichnungen sein können und wie komplex sich stilistische und gattungsspezifische Einflussnahmen unter derartigen Umständen gestalten. Dies muss man im Blick behalten, wenn man sich mit den unterschiedlichen Zentren der Symphoniekomposition und ihren einzelnen Resultaten befasst, wie dies im Folgenden geschehen soll.

### *Mannheim*

Aus dieser Gleichzeitigkeit der Ereignisse ragt im allgemeinen musikgeschichtlichen Bewusstsein (wenn es so etwas denn gibt) die sogenannte ›Mannheimer Schule‹ markant hervor, deren Bedeutung für die Symphonie aber auch den stärksten Fehleinschätzungen unterworfen war. In der Tat kann man die Musikipflege am Hof des pfälzischen Kurfürsten KARL THEODOR (1724–1799), seit 1742 pfälzischer und seit 1777 bayerischer Kurfürst und ab diesem Zeitpunkt drittgrößter Territorialherr in Deutschland, in Mannheim als einen besonderen Glücksfall betrachten. Bereits sein Vorgänger und Onkel Karl Philipp hatte den Aufbau des Hoforchesters entscheidend vorangetrieben. Karl Theodor war außerordentlich musikbegeistert und -begabt. Unter seiner Regentschaft hatte die Hofkapelle mit über 50 Mitgliedern nicht nur eine für zeitgenössische Verhältnisse ungewöhnliche Größe; das wirklich Aufsehererregende war die überragende Spieltechnik des Orchesters. Die Mitglieder waren überwiegend selbst Komponisten, und es ergab sich ein enges Wechselspiel aus den spieltechnischen Möglichkeiten des Ensembles und den neuartigen satz- und klangtechnischen Entwicklungen: Die virtuose Orchestertechnik prägte – allerdings nicht als einziger bestimmender Faktor – den Orchestersatz, gewissermaßen das ›Machbare‹, und die Innovationen der Komponisten dehnten diesen Rahmen stets weiter aus. So wundert es nicht, dass das Mannheimer Orchester zu den berühmtesten in ganz Europa gezählt wurde, ja, vielleicht sogar das berühmteste selbst war. Der englische Musikgelehrte und exzellente Kenner der europäischen Musikipflege,

CHARLES BURNEY (1726–1814) schrieb im *Tagebuch einer musikalische Reise* (1773) mit Blick auf die Doppelrolle der Orchestermitglieder:

»Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa. Es ist eine Armee von Generälen, gleich geschickt einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen, als darin zu fechten.«

Und von dem Musikschriftsteller, Dichter und Komponisten CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART (1739–1791) stammte die immer wieder zitierte poetische (und wohltuend unmilitärische) Schilderung der einzigartigen Mannheimer Orchesterkultur:

»Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen.«

Das Renommee des Mannheimer Orchesters währte jedoch nicht lange. Als Karl Theodor 1777 Kurfürst von Bayern wurde, verlegte er seine Residenz nach München, und die Hofkapelle folgte ihm im Jahr darauf nach. Doch die meisten ihrer Komponisten waren bereits abgewandert und ihr Ruhm vergessen. Dies ist nicht unwichtig, um das historische Gewicht der Mannheimer Komponisten für die Entwicklung der Symphonie abschätzen zu können.

Die Hauptmerkmale der Musik der ersten Mannheimer Komponistengeneration lassen sich nicht in eine klassifizierende Ordnung bringen. Gewiss liegen sie im Großformalen, da Stamitz den dreisätzigen Zyklus durch Einfügung des → Menuetts auf vier Sätze vergrößerte. Dies galt dem deutschen Musikforscher HUGO RIEMANN (1849–1919), der als ›Entdecker‹ der Mannheimer Schule gilt und deren Werke zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmalig edierte, als ein Argument in seinem Bemühen, den so lange gesuchten Vorgänger Joseph Haydns, der sich bis dahin nicht hatte ausmachen lassen, nunmehr gefunden zu haben.

Ebenfalls werden seit Riemanns Edition mit der Mannheimer Schule die sogenannten ›Mannheimer Manieren‹ verbunden, kurzgliedrige Motive bzw. Spielarten und -figuren, die als Einzelercheinungen zwar nicht unbedingt neu waren, in dieser Massierung jedoch als Charakteristikum der Mannheimer Komponisten gelten können.

### **Mannheimer Manieren**

Riemann zählte zu ihnen u.a.:

*Orchesterwalze*: ein → Crescendo des gesamten Orchesters bei gleichbleibender Harmonie und aufwärts rückenden Figurationen in den Oberstimmen. Der ungeheure Effekt, den diese Eigenart nach zeitgenössischen Berichten hervorrief, ist eher ein Produkt der einzigartigen präzisen Spielweise des Orchesters (ohne die er nicht realisierbar wäre), als kompositorische Innovation. Selbst der enthusiastische Riemann musste zugeben, dass dieses Crescendo »nicht der höchste Ruhmestitel der Mannheimer Schule« sei.

*Rakete*: aufsteigende → Akkordbrechungen, zumeist nicht als Spielfigur, sondern als Teil des → Themas.

*Bebung*: eine aus der Verzierungsform des Pralltrillers hervorgegangene schnelle Figur, bei der die Oberterz erreicht und anschließend zum Ausgangston zurückgeführt wird.

Neben diesen Effekten sind als Manieren im weiteren Sinne die floskelhaften motivischen Wendungen und deren statische Aneinanderreihung zu sehen, sowie die stark ausgeprägte Kontrastdynamik mit häufigen Wechseln von *piano* und *forte* auf teilweise engstem Raum. All dies führte zu einer gewissen Stereotypie oder Vorhersehbarkeit des Aufbaus, die Leopold Mozart seinen Sohn 1777 vor dem »vermanierten Mannheimer goût« warnen ließ.

Die zweite Generation der Mannheimer Komponisten ist zahlreicher vertreten, stellt sich dafür aber auch in weniger spektakulärer Weise dar. Ihr sind zuzurechnen: CARL JOSEPH TOESCHI (1731–1788, knapp 70 Symphonien), FRANZ IGNAZ BECK (1734–1809, ca. 20 Symphonien), JOHANN ANTON FILS (1733–1760, ca. 40 Symphonien in weiter Verbreitung), CHRISTIAN CANNABICH (1731–1798, ca. 75 Symphonien), die Stamitz-Söhne CARL STAMITZ (1745–1801, über 50 Symphonien sowie 38 konzertante Symphonien) und ANTON STAMITZ (1750–

zwischen 1795 und 1809, gut zehn Symphonien, überwiegend Komponist von Konzerten) und andere. Carl und Anton Stamitz verließen beide 1770 den Mannheimer Hof und gingen nach Paris. Während Anton in Frankreich blieb, zog Carl nach London, Den Haag und bereiste als Geiger große Teile Europas.

### **Mannheimer Komponisten**

Allgemein in zwei ›Generationen‹ eingeteilt, werden den Vertretern der ersten Generation die eigentlichen Innovationen zugeschrieben. Die Abkömmlinge der zweiten Generation werden dagegen bereits nicht mehr zu den Neuerern gezählt, haben sie doch merkwürdigerweise die Neuerungen ihrer Vorgänger zunächst teilweise wieder rückgängig gemacht.

Prominentester Komponist der ersten Generation und quasi stellvertretend für die gesamte Mannheimer Schule war der aus Böhmen stammende Violinvirtuose JOHANN STAMITZ (1717–1757), der noch vom alten Kurfürsten Karl Philipp engagiert worden war und der in den Folgejahren rasch zum Direktor der Instrumentalmusik (heute würde man sagen: zum Chefdirigenten) aufstieg. Er unterbrach seine überaus erfolgreiche Mannheimer Zeit, während der er das Orchester zu einem der führenden Klangkörper in Europa heranbildete, für einen nicht minder erfolgreichen einjährigen Aufenthalt in Paris 1754/55, kehrte dann aber wieder nach Mannheim zurück. Zusammen mit FRANZ XAVER RICHTER (1709–1789) und IGNAZ HOLZBAUER (1711–1783), dessen Singspiel *Günther von Schwarzburg* (1776) sein größter Erfolg als Komponist war und später Wolfgang Amadeus Mozart beeindruckte, prägte er die Gattung in spezifischer, wenngleich nicht einzigartiger Weise. Von allen drei Komponisten sind jeweils um die 60 Symphonien überliefert (bei Stamitz kommen noch zehn sogenannte *Orchestertrios* hinzu).

Von einem ›Generationenwechsel‹ in einem separierenden Wortsinn kann kaum gesprochen werden: Vermutlich alle genannten Komponisten waren Schüler von Johann Stamitz; Cannabich wurde sein Amtsnachfolger. Merkmale einer Komponistenschule lassen sich gleichwohl nur bedingt ausmachen, was sich an den unterschiedlichen stilistischen Eigentümlichkeiten erweist. Am auffälligsten ist dabei die Rücknahme

der Viersätzigkeit durch die jüngeren Komponisten, zumeist durch erneutes Weglassen des Menuetts, was auch schon Riemann irritiert feststellen musste. Gleichzeitig nahm der Finalsatz wiederum an Ausdehnung zu; thematische Arbeit und orchestrale Faktur änderten sich jedoch nur unwesentlich. All dies sind Merkmale, die zeigen, dass sich die innovative Kraft der ›Mannheimer Schule‹ verbraucht hatte. Tatsächlich lag wohl das eigentlich innovative Moment im Bereich der fortgeschrittenen Orchesterkultur. Die Wechselwirkung, die sich hieraus für die komponierenden Orchestermitglieder ergab, ist gleichfalls nicht von der Hand zu weisen. Es wird dabei aber auch deutlich, dass sich die Resultate einer solchen Wechselwirkung in einer stark am Orchestralen orientierten Satztechnik niederschlagen – was sich am ehesten in Prozeduren wie ›Walze‹, ›Rakete‹ etc. verdeutlichen lässt. Die internen Strukturen wie Werk- und Satzaufbau, Ausbildung thematisch-harmonischer Bereiche u.a. waren davon in weitaus geringerem Maße betroffen. Vielleicht war es diese vermeintliche Unausgewogenheit innerer und äußerer Mittel, die zur Bildung des letztendlich unglücklichen Begriffs einer ›Vorklassik‹ geführt hat, der auf einen Mangel verweist, den man in der Symphonik Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts nicht mehr vorzufinden meinte, wo sich alles in ›klassischer‹ Balance befand.

Von nicht geringer Bedeutung ist dagegen die Verbreitung der Symphonien der Mannheimer Schule außerhalb der Region durch Drucke, da das Musikverlagswesen im deutschen Kulturraum unbedeutend war. Hierin liegt der Grund dafür, dass viele Werke der Mannheimer ab der Jahrhundertmitte in Pariser Verlagen gedruckt wurden, die eine offensichtlich große Nachfrage bedienten. So erklärt sich auch ein Titel wie *La Melodia Germanica*, mit dem 1760 ein Sammeldruck mit Symphonien nicht nur aus den Reihen der Mannheimer Komponisten versehen wurde. Außerdem bot in Paris, seinerzeit europäisches Zentrum des Konzertlebens, die Reihe der *Concerts spirituels* (siehe unten S. 52f.) ein vielbeachtetes Forum für die Aufführung symphonischer Musik. Wenn also ein unmittelbarer Einfluss der Mannheimer Schule stattgefunden hat, dann in Paris.

Hugo Riemanns Entdeckung der Mannheimer Symphonien war eine Leistung, deren Bedeutung durch seine historische Überschätzung nicht geschmälert werden soll. Das Beispiel der ›Mannheimer Schule‹ und der erbitterte Streit Riemanns mit dem Wiener Musikhistoriker GUIDO ADLER (1855–1941), der energisch bestritt, dass der oder die Vorgänger Joseph Haydns außerhalb Wiens anzusiedeln waren, zeigt überdies, mit welchem nationalen Prestige diese ›Evolutionstheorie‹ zusätzlich belastet werden konnte. Denn Adler hatte eigene ›Vorläufer‹ Haydns auf nationalem Territorium ausgemacht, deren Bedeutung Riemann wiederum erheblich in Zweifel zog.

(📖 Gradenwitz 1984; Wolf 1981)

### *Wien*

Riemann glaubte seiner Sache sicher sein zu können, und er hatte hinsichtlich des Begriffs einer symphonischen Schule sicher Recht: die Wiener Komponisten, die im Vorfeld Joseph Haydns und dann auch Wolfgang Amadeus Mozarts als Symphoniekomponisten in Erscheinung traten, lassen sich nicht unter das fiktive Dach einer Schule subsumieren wie in Mannheim, wo der Schulbegriff bei allen Vorbehalten noch eher angebracht erscheint. Dabei ist zu bedenken, dass in Wien und Süddeutschland die Traditionen der älteren Musik noch länger wirkten als an anderen Orten (wie etwa Mannheim, aber auch Paris). Die Symphonie aber, wie sie sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu bilden begann, war eine »moderne« Gattung; in ihr war nicht nur der Übergang von der italienischen Opernsinfonia zur Konzertsymphonie vollzogen, es begann sich bereits die ›klassische‹ Satzarchitektur mit ihren form- und kompositionsspezifischen Eigenschaften abzuzeichnen. Viersätzigkeit, Seitensatzthema, modulierende Durchführung – all diese neuen Merkmale setzten durchaus nicht gleichzeitig bei den Mannheimer Komponisten ein, und die Entwicklung verlief auch nicht gleichförmig; aber Mannheim bildete – zumindest in der anfänglichen Konsequenz des Gebrauchs der neuen stilistischen und