

»Wiener Klassik« in Weimar

Johann Nepomuk Hummel als Träger des Kulturtransfers

Der Blick auf die Musikkultur der »Sattelzeit« ist weithin vom Konstrukt der »Wiener Klassik« geprägt. Der Begriff kombiniert eine qualitative – den in der Musik mangels antiker Muster prekären Begriff des Klassischen – mit einer geographischen Verortung. Die Koppelung beider Komponenten und die Festbeschreibung der »musikalischen Klassik« auf die Trias von Haydn, Mozart und Beethoven geschahen nach ersten Nennungen in den 1810er vor allem in den 1830er Jahren.¹ Ältere Vorstellungen gingen von einem mehrschichtigen Modell aus. Man sah einen globalen Vorrang der musikalischen Schriftkulturen, im europäischen Rahmen den Dualismus von französischem und italienischem sowie den »vermischten« deutschen Geschmack, innerhalb Deutschlands die Dichotomie der eher dem Französischen zugewandten Musik des »nördlichen Deutschland« und der mehr italienisch attribuierten »Reichsschule« des »südlichen« einschließlich Österreichs. Unterhalb dieser Ebenen gab es regionale und lokale Schulen – seien es die sächsische oder die Berliner im Norden, die Mannheimer oder die Wiener im Süden.²

Die »Wiener Klassik« war nicht der einzige Versuch, in diesem gestuften Modell ein bestimmtes Segment zu erhöhen. Vor allem in Berlin war eine distinkte Ästhetik entwickelt worden, die eine durch Vernunft und Einfachheit rührende Kunst propagierte.³ Paradigmatisch in der Musik der Brüder Graun und im Umkreis Friedrichs II. umgesetzt, wurden sie und ihre Ausstrahlung mehrfach mit dem Begriff des Klassischen versehen.⁴ Dieses Idiom wurde über Jahre hinweg exklusiv gefördert, andere Schulen galten der dortigen »Staats-Ästhetik« als unterlegen. Dass die »vernünftige« eigene Ästhetik ge-

- 1 Vgl. Otto Biba: »Grundsäulen der Tonkunst« – Von der Entstehung des Bildes der klassischen Trias. In: Gernot Gruber (Hrsg.): Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, 21). Wien, Köln, Weimar 2002, S. 53-63, hier S. 57 f.; Amadeus Wendt: Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurteilende Schilderung. Göttingen 1836, S. 3.
- 2 Vgl. Christoph Hust: Untersuchungen zur Sinfonie im »nördlichen Deutschland« um 1790. Göttingen 2010 [im Druck].
- 3 Vgl. Christoph Henzel: »Die Zeit des Augustus in der Musik«. Berliner Klassik. Ein Versuch. In: Günther Wagner (Hrsg.): Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2003. Stuttgart, Weimar 2003, S. 126-150.
- 4 Siehe zum Beispiel Ernst Ludwig Gerber: Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Theil 1. Leipzig 1790. Nachdruck Graz 1964, Sp. 535.

schützt wurde, diente der Abbildung machtpolitischer Distinktion in kultureller Superiorität. Als nach dem Tod Friedrichs II. unter Friedrich Wilhelm II. neue Vorlieben Einzug hielten, brach innerhalb kürzester Zeit das System in sich zusammen; das »Gemozarte«, schrieb Carl Spazier 1793 mit deutlichem Missfallen, nehme nun kein Ende mehr.⁵ Doch wirkte die Entwicklung wohl nur deshalb so überstürzt, weil Berlin zuvor aus den kulturellen Transfers isoliert worden war.⁶ Andernorts waren im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts längst mehrere Wellen der Rezeption der »Reichsschule« abgelaufen. Sie hatten die Wertungssysteme und ästhetischen Diskurse im Kontakt mit dem Anderen verändert.

Wie üblich, wenn der Wert einer kulturellen Praxis komparativ verhandelt wird, diente die Diskussion um Musik der Selbstdefinition. Sie geschah nach dem Siebenjährigen Krieg, der die Auseinandersetzung politisch aufgeheizt hatte, auch über den Umweg eines negativ konstruierten Fremdbildes. Entsprechend scharf verlief der Streit. Haydns briefliche Empörung über die »Herrn Berliner«,⁷ die Einschätzung des Rufs norddeutscher Komponisten in Wien im Kreis um Mozart,⁸ polemische Artikel in den Periodika,⁹ Angriffe auf und Rechtfertigungen durch die Händler und Verleger dokumentieren den aufgebrauchten Tonfall.¹⁰ Insbesondere als der sächsische Musikalienhandel die

- 5 Zitiert nach Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.): *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799*. Leipzig 1984, S. 328.
- 6 Den älteren Stand zeichnete Burney nach, der resümierte, dass in Berlin »die Ketzer genöthigt« seien, »ihre Meynungen geheim zu halten, indessen daß die herrschende Parthey frey und laut spricht. Denn obgleich hier in Ansehung der verschiedenen christlichen Religionsmeynungen eine völlige Toleranz herrscht, so ist doch derjenige, der nicht graunisch und quantzisch ist, vor Verfolgung nicht sicher«. In: Charles Burney: *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*. Bd. 3: *Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*. Hamburg 1773. Nachdruck Kassel u. a. 2003, S. 175.
- 7 Haydn an Mademoiselle Leonore, 6. Juli 1776. In: Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. von Dénes Bartha. Kassel u. a. 1965, S. 76-82, hier S. 77. Siehe auch H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works*. 5 Bde. London 1976-1994. Bd. 2: *Haydn at Eszterháza 1766-1790*. London 1978, S. 399.
- 8 »Sie haben hier den Ruhm nicht, wie draußen«. Franz Edler von Heufeld an Leopold Mozart, 23. Januar 1778. In: Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. *Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch*. 8 Bde. Kassel u. a. 1962-2006. Bd. 2: 1777-1779. Kassel u. a. 1962, Nr. 407, S. 235-237, hier S. 236.
- 9 Siehe zum Beispiel Johann Nikolaus Forkel (Hrsg.): *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*. Leipzig 1783. Nachdruck Hildesheim, New York 1974, S. 187-191.
- 10 Siehe zum Beispiel die Besprechung der *Trois Sonates pour le Clavecin ou Forte Piano composées par A. E. Müller*. In: *Musikalische Monatsschrift*. Sechstes Stück. December 1792, S. 162: *Von der Musik von Ignaz Pleyel würden »fast nur noch die Hofdamen und Musikhändler sprechen«.*

Musik des Südens in zuvor ungeahnter Fülle distribuierte, wurde im Norden die Situation nicht als Transfer mit einem anverwandelnden Akkulturationsprozess verstanden, sondern als Verdrängungswettbewerb, der die eigenen Werte kompromittieren und womöglich außer Kraft setzen würde.¹¹ Der Begriff des »Süddeutschen« wurde im Norden zum Pauschalurteil, das mangelnde Reflexion und Ernsthaftigkeit suggerierte, wohingegen in Wien das »Norddeutsche« ebenso unhinterfragt für trockene Einfallslosigkeit stehen konnte.

Zwei Kristallisationspunkte der Rezeption waren Dresden und Weimar. Beide höfisch geprägt, wurden sie von den städtischen Zentren Leipzig und Jena austariert, in denen – bei aller Weltläufigkeit, die insbesondere die Messestadt und Hochburg des Musikverlagswesens auszeichnete – andere Ideale galten.¹² Charakteristischer als die bloße Tatsache, dass dort kultureller Transfer geschah, ist also dessen Wertung: Herrschten andernorts oft reservierte Einschätzungen der »Reichsschule« vor, so wurde sie hier nicht bloß rezipiert, sondern propagiert. Der Blick auf die Besetzungspolitik der musikalischen Ämter in Weimar verdeutlicht diese Ausrichtung. 1810 wurde der Mozart-Apologet August Eberhard Müller nach seinem beispiellosen Rückzug vom Leipziger Thomaskantorat Hofkapellmeister in Weimar.¹³ Johann Wolfgang von Goethe schätzte als Direktor des Hoftheaters Mozarts und Schikaneders Singspiel *Die Zauberflöte*, obgleich er seine musikästhetischen Grundsätze im brieflichen Austausch mit Carl Friedrich Zelter, einem Protagonisten der Berliner Schule, entwickelt hatte.¹⁴ 1819 holte man sich mit Johann Nepomuk Hummel schließlich einen sowohl als Pianisten als auch als Komponisten namhaften Exponenten der »Reichsschule« an den Hof, der gerade sein Amt in Stuttgart aufgegeben hatte.¹⁵

- 11 Vgl. [Heinrich Christoph Koch]: Ueber den Modegeschmack in der Tonkunst. In: H. C. K.: Journal der Tonkunst. Erstes Stück. Erfurt 1795, S. 63–121.
- 12 Zur Musikgeschichte Weimars um 1800 siehe insbesondere Wolfram Huschke: Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861. Weimar 1982. Zu Dresden und Leipzig siehe George J. Buelow: Leipzig: A Cosmopolitan Trade Centre. In: G. J. B. (Hrsg.): The Late Baroque Era. From the 1680s to 1740 (Man & Music, 4). London 1993, S. 254–295; G. J. B.: Dresden in the Age of Absolutism. In: Ebd., S. 216–229; Sieghart Döhring: Dresden and Leipzig. Two Bourgeois Centres. In: Alexander Ringer (Hrsg.): The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848 (Man & Music, 6). London u. a. 1990, S. 141–159.
- 13 Zu Müller liegt lediglich eine ältere Studie vor: Günther Haupt: August Eberhard Müllers Leben und Klavierwerke. Diss. Leipzig 1926.
- 14 Vgl. Claus Canisius: Goethe und die Musik. München, Zürich 1998, S. 50–61, S. 118–128.
- 15 Zu Hummel vgl. Karl Benyovszky: Johann Nepomuk Hummel. Der Mensch und der Künstler. Bratislava 1934; Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World. Lanham (Maryland), Toronto, Plymouth (UK) 2007. Siehe ferner Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe. Hrsg. von Volkmar von Pechstaedt. Göttingen 2010 [Druck in Vorbereitung].

Hummel hob seine Wiener Sozialisation stets hervor.¹⁶ Als Schüler von Mozart und Albrechtsberger und mit Kontakten zu Haydn und Beethoven stammte er aus dem inneren Zirkel derer, die um 1800 die Nord-Süd-Spaltung überwand. Ihre Musik und, im Falle Albrechtsbergers, Theorie fand bei den »Kennern«, also den meinungsbildenden Multiplikatoren, Anklang.¹⁷ Der zuvor erfolgte Kulturtransfer nach Wien, der nun das Fundament bildete, hatte insbesondere die angeblich »norddeutsche« Polyphonie als Prototyp einer ebenso als Abwehrmodell erfundenen wie tatsächlichen Tradition umfasst:¹⁸ Als mit Gottfried van Swieten die Kenntnis des Bach'schen Kontrapunkts in Wien Einzug gehalten hatte und sich Haydn und Mozart verstärkt damit als Ergänzung zur Fux-Tradition auseinandersetzten, waren zugleich Voraussetzungen für die spätere Akkulturation von deren Musik im Norden geschaffen.¹⁹

Umso auffälliger ist, dass Hummel weiterhin der Wiener Musiktheorie treu blieb. Als beste Grundlage der Satztechnik nannte er die *Anleitung zum General-Baß* von Emanuel Aloys Förster,²⁰ den Hummel vor 1799 in Wien kennengelernt hatte.²¹ Förster präsentierte seine Unterweisung als Generalbassschule, wie es auch Albrechtsberger noch zusätzlich zur Kompositionslehre tat.²²

16 »Schon lange und gleich nachdeme ich mein Studium bei den rühmlichst bekannten Meistern Mozart, Albrechtsberger und Salieri vollendet hatte, [...]«: Hummel an Johann Philipp von Stadion, 17. Mai 1804. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 2. Vgl. Christine Blanken: Hummel und das »Wien Beethovens«. In: Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (Hrsg.): Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 1). Kassel u. a. 2003, S. 1-13.

17 Es ist symptomatisch, dass Albrechtsbergers *Gründliche Anweisung zur Composition* 1790 bei Breitkopf in Leipzig erschien.

18 Zum Begriff siehe Eric Hobsbawm: Das Erfinden von Traditionen. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hrsg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 97-118.

19 Siehe Ernst Wangermann: Gottfried van Swietens Berliner Gesandtschaft und ihre Bedeutung für Wien. In: Hartmut Grimm, Mathias Hansen, Ludwig Holtmeier (Hrsg.): Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung. Saarbrücken 2000, S. 26-34.

20 Hummel an Carl Friedrich Peters, 14. Mai 1824: »Ich wünschte Försters *Generalbass Anweisung* zu haben, so meines Wißens in Leipzig gedruckt ist; dieses ist meiner Meinung das Beste Büchlein zu diesem Zweck«. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 130. Gemeint ist Emanuel Aloys Förster: *Anleitung zum General-Baß*. Leipzig 1804/Wien 1805.

21 Vgl. Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life (Anm. 15), S. 55.

22 Vgl. Johann Georg Albrechtsberger: Kurze Methode den Generalbaß zu erlernen. Wien 1792. Ein mit »- o -« zeichnender Rezensent (vielleicht Koch) resümierte in der Besprechung einer später bei Kühnel erschienenen Ausgabe, dass »überhaupt alles, was in dem ganzen Werke unmittelbaren Bezug auf den praktischen Theil des Unterrichts hat, unverkennbare Vorzüge vor dem theoretischen Theile desselben behauptet«. In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung Nr. 273, 21. November 1808, Sp. 346-350, hier Sp. 350.

Diese Form der Wissensvermittlung stand in der Tradition der von Italien geprägten österreichischen Partimento-Lehre.²³ Satzmodelle wurden in Übungen veranschaulicht und eingeübt, der erklärende Text wies lediglich auf Besonderheiten hin. Das unterscheidet die Didaktik von derjenigen der mitteldeutschen Theoretiker – allen voran des Rudolstädters Heinrich Christoph Koch –, deren voluminöse Bücher vom Wort ausgingen.²⁴ Hummel folgte also der Wiener Tradition (die manche Autoren in Preußen, Sachsen und Thüringen gar nicht als Theorie wahrnehmen wollten), deren Zuschnitt er auch in der eigenen *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* adaptierte.²⁵

Als Hummel 1827 gebeten wurde, einem Schüler Unterricht im Kontrapunkt zu erteilen, war die Reaktion noch bezeichnender.²⁶ Er delegierte die Aufgabe an Christian Heinrich Rinck, da er, Hummel, als »Gallanterist« dafür nicht der richtige Ansprechpartner sei. Den Bach-Enkelschüler Rinck titulierte er zudem als den legitimen Nachfolger Albrechtsbergers, mit dem Rinck eigentlich nichts verband. Albrechtsberger war aber Hummels Inbegriff des Kontrapunktlehrers – derjenige, bei dem »wir Wiener überhaupt Unterricht genoßen« hatten. Diese Wertung des Wiener Domkapellmeisters lässt sich mit Mozarts Bemerkung in Relation bringen, Johann Wilhelm Häßler habe »nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt« und sei »noch lange kein Albrechtsberger«.²⁷ Hummel blieb in der theoretischen Fundierung seiner Wiener Herkunft also stets treu und nahm die Musik seiner Zeit unter diesen Prämissen wahr.

- 23 Vgl. Ludwig Holtmeier: Emanuel Aloys Förster und das Wiener Partimento. Zum Prinzip der besten Lage. In: Dieter Torkewitz (Hrsg.): Im Schatten des Kunstwerks. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. Jahrhundert bis Anfang des 19. Jahrhunderts [Vortrag Wien, Mai 2007, Druck in Vorbereitung].
- 24 Vgl. Axel Beer: Beobachtungen und Überlegungen zur thüringischen Musiktheorie um 1800 – Gerber, Klein und Koch. In: Peter Wollny (Hrsg.): Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2004). Beeskow 2005, S. 57-63.
- 25 Johann Nepomuk Hummel: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. Wien o. J. [²1838]. Nachdruck. Hrsg. von Andreas Eichhorn. Straubenhardt 1989. Vgl. Hartmut Grimm: Johann Nepomuk Hummels Klavierschule. In: Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (Hrsg.): Zwischen Klassik und Klassizismus (Anm. 16), S. 89-102.
- 26 Vgl. Hummel an Rinck, 13. August 1827. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 226. Indem Hummel einen möglichen Schüler nicht selbst unterrichten wollte, zeigt sich seine Wertung der eigenen Tätigkeitsbereiche. Der Lehrer, der Virtuose und der Organisator traten mehr und mehr hinter den Komponisten zurück, als der er primär arbeiten wollte.
- 27 Mozart an seine Frau, 16. April 1789. In: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen (Anm. 8), Bd. 4: 1787-1857. Kassel u. a. 1963, Brief 1094, S. 82-84, hier S. 83.

Mit dieser Einstellung war Hummel ein Träger des Transfers kultureller Leitlinien aus dem Süden in den Norden. Wenn nachher einige Kernpunkte dieses Transfers in einer seiner Kompositionen nachgezeichnet werden sollen, muss dafür zuvor ein weiteres Phänomen berücksichtigt werden: die Geschichte und Theorie der Gattungen. Indem nämlich Hummels *Grosses Concert in As-dur für das Piano-Forte* op. 113 den Gegenstand der Untersuchung bildet, ist damit ein Spezialfall berührt.²⁸ Das Konzert war eine internationale Gattung.²⁹ Reisende Virtuosen kannten die Idiome verschiedener Regionen; sie wirkten sowohl als Multiplikatoren als auch als Katalysatoren der Transferprozesse.³⁰ Das war nötig, um im Konkurrenzwettbewerb zu bestehen. Hummel brach ihn auf Wirtschaftliches herunter, wenn er Eintrittspreise als Indikatoren für die Beliebtheit seiner Mitbewerber nannte.³¹ In der Presse wurden Regeln diskutiert, nach welchen reisende Virtuosen erst vor einer »Kunst-Jury«

- 28 Vgl. Johann Nepomuk Hummel: *Grosses Concert in As-Dur für das Piano-Forte* allein. Componirt, und der Frau Generalinn Albrecht, gebornen von Lang, in Warschau, gewidmet. Op. 113. Wien o. J. Hrsg. von Joel Sachs (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, III/IV). Madison 1980. Hummel erwähnte im Brief an Tobias Haslinger vom 17. September 1827: »Eben habe ich ein neues Konzert in Arbeit« (Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 228). Er teilte aber erst am 12. Juli und am 23. August 1830 die Opuszahl und seine Wünsche zur Titelblattgestaltung mit (ebd., Briefe 312 und 315). Es dauerte bis zum 2. Januar 1834, bis er Haslinger die »Belege seines Eigenthumsrechts für Deutschland, der nachstehenden von mir gekauften Manuscripte« zusandte (ebd., Brief 435, dort wird als Kaufdatum des Opus 113 der 3. August 1830 genannt). Die Verzögerung von 1828 bis 1830 markiert die Zeitspanne, in der Hummel das Konzert noch im eigenen Gebrauch hatte und von der Publikation daher zurückhielt. Tatsächlich spielte er das As-Dur-Konzert bei seinen Auftritten in Paris und London explizit noch zu Zeiten mit dem Hinweis, dass es sich um neue Musik handele, als er es schon längere Zeit nutzte. Den Charakter der Novität wusste er also Gewinn bringend einzusetzen – siehe Mark Kroll: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life* (Anm. 15), S. 128 und S. 160 zu Aufführungen seit dem Februar 1828 –, bevor die Zweitverwertung im Druck auf dieser Bekanntheit aufsetzte: Beim London-Besuch von 1831 konnte Hummel das Opus 113 bereits von einer anderen Pianistin gespielt hören, siehe ebd., S. 140.
- 29 Allgemein zur Gattungsgeschichte: Michael Thomas Roeder: *Das Konzert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 4). Laaber 2000.
- 30 Der anonym geliebene Autor der *Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend* (Gotha 1767, S. 16) begann sein Kapitel »Von reisenden Musicis« mit der Präambel: »Es ist nöthig den verschiedenen Geschmack in der Musik, der hier und da herrscht, kennen zu lernen, um bey vorkommenden fremden Sachen, auch nach der verschiedenen Denkungsart derer vielfältigen Componisten sich so gleich richten zu können, um de[m] wahren Sinn des Autors gemäß alles besser auszudrücken.«
- 31 Siehe Hummels Briefe an Gottlob Wiedebein vom 17. Oktober 1823 sowie an Haslinger vom 6. Juni 1831. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Briefe 117 und 342.

spielen mussten, um sicherzustellen, dass »kein Afterkünstler das Publikum hintergehe«. ³² Das Phänomen war also verbreitet, und es erschien essenziell, den Wildwuchs einzudämmen.

Die qualitative Bandbreite der Darbietungen wurde von der des kompositorischen Niveaus begleitet. Hummel selbst hatte sich zielgerichtet den Status eines Musikers erarbeitet, der pianistische und kompositorische Exzellenz vereinte. ³³ Andere Virtuosen mussten mangels kompositionstechnischer Ausbildung ›Ghostwriter‹ in Anspruch nehmen, die ihren »Hocus pocus« verständlich einkleideten. ³⁴ Andreas Romberg sah das bei den französischen Virtuosen gegeben, ³⁵ aber auch der italienische Geiger Antonio Lolli war dafür bekannt, zwar die Solopartie zu entwerfen, die Ausarbeitung jedoch in fremde Hände zu legen. ³⁶ Von Johann Jacob Kriegk aus Meiningen sind Cellokonzerte überliefert, deren kruden modulatorischen Plan bereits seine Zeitgenossen unverständlich fanden. ³⁷ Entsprechend breit gefächert war die Meinung der Theoretiker: Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* beschrieb das Konzert als mechanisches *show piece* ohne musikalischen Inhalt, ³⁸ Koch hingegen entwarf ein Modell, nach welchem der Dialog von Solist und Orchester das Muster der antiken Tragödie in die Musik transferiere. ³⁹

Die Internationalisierung des Konzerts erleichterte den erwähnten Akkulturationsprozess. Hummels Amtsvorgänger Müller hatte ein Musterbeispiel dafür gegeben, als er eine Verquickung der »norddeutschen« mit der »Reichs-

- 32 [Johann Carl Friedrich] Triest: Ueber reisende Virtuosen. In: Allgemeine musikalische Zeitung 4, Nr. 46, 11. August 1802, Sp. 736-749, Nr. 47, 18. August 1802, Sp. 753-760, Nr. 48, 23. August 1802, Sp. 769-775, hier Sp. 756 f.
- 33 Vgl. Hummel an Gottfried Christoph Härtel, 4. April 1797: »Meine Absicht geht dahin, mir durch meine *Composition* auch dasjenige *Renomé* zu erwerben, welches ich auf meinen Reisen überall durch mein Spiel auf dem *Pianoforte* zu erwerben so glücklich war«. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 1.
- 34 [Heinrich Christoph Koch]: Modegeschmack (Anm. 11), S. 87.
- 35 Vgl. Andreas Romberg an Breitkopf & Härtel, 12. April 1801. Ediert in: Andreas Romberg. Briefwechsel 1798-1821. Hrsg. von Volkmar von Pechstaedt. Göttingen 2009, S. 43-45.
- 36 Lolli stand mit Padre Martini in Kontakt, dem renommiertesten italienischen Musiktheoretiker seiner Zeit; vgl. Albert Mell: Antonio Lolli's Letters to Padre Martini. In: The Musical Quarterly 56 (1970), S. 463-477.
- 37 »Wahres Künstlergenie«, schrieb Friedrich Fleischmann am 29. Juni 1796 an Johann Anton André, habe Kriegk »auch nicht einen Funken« (Offenbach am Main, Archiv des Musikverlags André). Vgl. Hendrik Nebeling: Johann Jacob Kriegk (1750-1814). Ein Cellovirtuose am Meininger Hof. In: Concerto Nr. 179. Dezember/Januar 2002/2003, S. 19-22.
- 38 Vgl. Concert. (Musik). In: Johann Georg Sulzer (Hrsg.): Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Leipzig 1792. Nachdruck Hildesheim, Zürich, New York 1994. Bd. 1, S. 572-574.
- 39 Heinrich Christoph Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Bde. Leipzig 1792/93. Nachdruck Hildesheim, Zürich, New York 1969. Bd. 3, S. 327-341.

schule« skizzierte: Er übertrug Carl Philipp Emanuel Bachs Prinzipien des Fingersatzes auf die Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart.⁴⁰ Beide Bereiche sollten sich gegenseitig erläutern. Die Herangehensweise demonstriert, wie stark die Ausführung an den Stildiskussionen partizipierte, indem beispielsweise der »vermischte Stil« substanziell erst im Spiel entstand und nicht bloß in der Komposition gesucht werden darf. Müllers Experiment rief Opponenten auf den Plan. Franz Jakob Freystädtler stellte gegenüber dem Leipziger Bureau de Musique fest, dass nur die Wiener Tradition die richtige Spielweise für Mozarts Musik überliefere – eine Meinung, die er im Brief an einen Verlag sicher auch pro domo vertrat.⁴¹ Hummels Klavierschule deckt sich mit Freystädtlers Aussage. Mit der Autorität des Mozart-Schülers erläuterte Hummel dort nicht nur die Kriterien der richtigen Technik,⁴² sondern auch die des schönen Vortrags ohne einen Rekurs auf die norddeutsche Tradition.⁴³ Mit seinem Compendium wollte er das Klavierspiel nachhaltig auf diesen Wiener Kurs festlegen:⁴⁴ nicht bloß für seine eigene Zeit, sondern in einem »klassische[n] Werk für eine lange Reihe [von] Jahren«. ⁴⁵

Damit ging eine Umwertung einher, die paradoxerweise wiederum alte Argumentationsmuster des »nördlichen Deutschland« aktualisierte. Indem Hummel Verzierungen – beispielsweise Triller und Pedalisierungen – einschränkte, schuf er nach dem Muster der »edlen Einfalt« und »stillen Größe« eine durch Stilisierung abgehobene »reine« Klassik.⁴⁶ Diese Stilisierung steht im auffälligen

40 Vgl. August Eberhard Müller: Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte hauptsächlich in Absicht richtiger Applicatur. Leipzig 1791.

41 Vgl. Freystädtler an Ambrosius Kühnel, 25. Dezember 1812. Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand Musikverlag C. F. Peters.

42 Beispielsweise führt eine »mir von Mozart selbst praktisch mitgetheilte [...] Trillerübung« die Klaviertechnik direkt auf dessen Autorität zurück. In: Johann Nepomuk Hummel: Anweisung zum Piano-Forte-Spiel (Anm. 25), S. 393.

43 Formal hingegen ist diese Zweiteilung aus Müllers *Kleinem Elementarbuch für Klavierspieler* (Leipzig 1807, S. 66 f.) übernommen.

44 Das galt auch für seine Vorliebe für die Wiener gegenüber der klangvolleren, aber schwereren englischen Klaviermechanik. Hummel an Carl Mühlenfeld, 8. Oktober 1823, und an Johann Baptist Streicher, 15. Dezember 1836. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Briefe 116 und 517.

45 Hummel an Haslinger, 17. September 1827: »Ich meinerseits schmeichle mir in diesem Fache ein Werk zu liefern, was seines Gleichen bisher noch nicht hatte; auch glaube ich nicht, daß in den nächsten zwei Menschenalter[n] wieder ein so vollständiges Werk geschrieben werden wird, indeme dieses so zu sagen die ganze Materie erschöpft; es wird, hoffe ich, als klassisches Werk für eine lange Reihe Jahren seinen Rang und Werth behaupten.« In: Ebd., Brief 228.

46 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Hrsg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1995, S. 20. Eine solche Konstruktion des Klassischen als Zurückgenommenem und Einfachem lässt sich im Opus 113 in den von Joel Sachs beschriebenen »virtuosic

Gegensatz zu vielen Meinungen um 1800, die gerade an Mozarts Musik das Bruchhafte, Überraschende und die Hörgewohnheiten Herausfordernde betonten.⁴⁷ Ihre Grundsätze lassen sich in Hummels Brief an Robert Schumann von 1832 erkennen. Hummel benannte darin die »Schönheit, Klarheit und Einheit einer wohlgeordneten Komposition« als sein Ideal.⁴⁸ In Schumanns Musik glaubte er anderes zu hören: statt harmonischer Ordnung »schnell aufeinander folgende Harmoniewechsel, wodurch dem Zuhörer an der Faßlichkeit etwas entzogen wird«, insgesamt eine störende Bizarrerie statt der Erfindung in den Grenzen der überlieferten Regelpoetik. Daher schien ihm Schumanns Musik nur an den Verstand gerichtet, während seine eigene das Gefühl ansprechen könne. Das lässt sich mit anderen Aussagen im Briefwechsel kombinieren, die Brillanz, Gefälligkeit und Munterkeit als Positiva,⁴⁹ modulatorische Unordnung⁵⁰ und das »Lamentoso« in der Musik als Negativa kennzeichneten.⁵¹ Das Durchhörbare galt Hummel mehr als die Komplexität, und diese Umwertung verknüpft die Wiener Musik mit einem neuen ästhetischen Überbau.

Das Klavierkonzert in As-Dur op. 113 zeigt Hummels Umsetzung dieser Grundsätze und ihre Verbindung mit der Musiksprache der späten 1820er Jahre.⁵² Im Äußeren entspricht es dem Standardtyp mit einem Allegro mode-

passages consisting of scale- or arpeggio-figures played over very static harmonies« erkennen (Johann Nepomuk Hummel: *Grosses Concert* (Anm. 28), Vorwort zur Edition, S. X).

- 47 Siehe Johann Baptist Schauls Meinung, Mozart habe »große, undurchdringliche Labyrinth zu bauen gewußt« (J. B. S.: Briefe über den Geschmack in der Musik. Karlsruhe 1809, S. 9), oder die Rezension von Breitkopfs Mozart-Ausgaben in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, laut der diese Musik ein bloßer Anlass für »ein widerwilliges sträubiges Zerstückeln und Durcheinanderwerfen der Ideen« sei: »ein rauhes, wildes, widerhaariges Treiben, Toben und Wüten, ohne dass man weiss, woher? oder wohin?« (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 2 (1800), Sp. 34).
- 48 Hummel an Schumann, 24. Mai 1832. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 375. Zu Hummel und Schumann vgl. Matthias Wendt: Schumann und Hummel. In: Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (Hrsg.): *Zwischen Klassik und Klassizismus* (Anm. 16), S. 123-145; Mark Kroll: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life* (Anm. 15), S. 275-290.
- 49 Vgl. Hummel an Carl Friedrich Peters, 3. Mai 1823. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief 110.
- 50 Vgl. Hummel an Carl August Röckel, 24. Februar 1837. In: Ebd., Brief 516 (vgl. auch Anm. 59): »Dieses sind also Gegenstände der zweckmäßigen fließenden und geregelten Modulations Fortschreitung, worauf in der Composition hauptsächlich zu sehen ist; um dem Stük eine gewisse Rundung und Fluß zu geben«.
- 51 Hummel an Carl Friedrich Peters, 20. Dezember 1826. In: Ebd., Brief 211.
- 52 Die Komposition lässt sich freilich auch aus anderen Perspektiven untersuchen: beispielsweise mit Blick auf Hummels Mittlerstellung zu Frédéric Chopin oder als Beleg seiner Übertragung von Techniken der Opernkomposition in das Klavierkonzert. Beides ist bereits geschehen: Mit Chopins f-Moll-Konzert wurde Hummels As-Dur-Konzert schon zu Chopins Lebzeiten verglichen (Mark Kroll: *Johann Nepomuk*

rato im Sonatenmodell, einer Romanze (Larghetto con moto) an zweiter Stelle und einem abschließenden Allegro moderato als *Rondo à la spagniola*. Hummel erfüllte genau das, was man erwartete – den komplexesten Satz am Beginn, den Romanzen-Typus in der Mitte und das gelöste Finale mit Anklängen an den Volkston am Schluss, mit dem das Konzert für den Solisten in dankbarer Virtuosität ausklingt.

Dabei zeigen die in den 1820er Jahren besonders populären spanischen Anklänge – man denke nur an Carl Maria von Webers Bühnenmusik zu *Preciosa* oder seine nicht abgeschlossene Oper *Die drei Pintos* – die erwähnte Internationalisierung der Gattung an;⁵³ der sehr stilisierte ›Volkston‹ markiert zugleich den einfachen Duktus im Schlusssatz. Hummel verband damit jedoch Anklänge an den kontrapunktischen Stil, indem er zwei freie Fugato-Expositionen einmontierte (siehe Notenbeispiel 1).⁵⁴ Beide währen zwar nur kurze Zeit, erinnern bei aller Spielfreude aber doch an den kompositorischen Anspruch des Stücks.⁵⁵ Es scheint, dass sich Hummel hierbei einerseits an Mozart orien-

Hummel. A Musician's Life (Anm. 15), S. 324), und eine Nähe des Stücks zur Oper ist verschiedentlich formuliert worden (Johann Nepomuk Hummel: Grosses Concert (Anm. 28), Vorwort zur Edition, S. IX f.; Michele Calella: Für den Kenner und die Menge. Hummels Klavierkonzerte zwischen klassischer Tradition und virtuoser Selbstinszenierung. In: Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (Hrsg.): Zwischen Klassik und Klassizismus (Anm. 16), S. 69-87, hier S. 82).

- 53 Zugleich war Hummels Opus 113 auch europaweit verbreitet – Hummel selbst spielte es in Deutschland, Österreich, Großbritannien und Polen, auch César Franck spielte es 1835 in Paris. Vgl. Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life (Anm. 15), S. 304.
- 54 Hummel setzt Dux- und Comes-Einsätze in T. 38, T. 39 und nach dem Binnenzwischenspiel in T. 41. Der angedeutete Einsatz (drei Töne) in T. 42 leitet ab T. 43 zur Sequenzierung des Synkopenrhythmus in einer harmonischen Quintfallsequenz im Viertelpuls bzw. halbtaktiger Fauxbourdonbewegung. Insgesamt führt die Passage von As-Dur (T. 38) zur VI, VI⁶ und VI^{6#} (T. 45), dann mit phrygischem Bassschritt weiter zum Soloeinsatz in G-Dur. – Solch ein mit traditionellen Satzmustern gearbeitetes Fugato ist bei Hummel keine einmalige Lösung, sondern ein Mittel, das er in den Finalsätzen seiner Instrumentalmusik auch sonst anwandte.
- 55 Nach Hummels Londoner Konzert schrieb *The Athenaeum* in offenkundiger Anlehnung an die ›Kenner und Liebhaber‹-Ästhetik, das As-Dur-Konzert sei »scientific enough to gratify the most fastidious musician, and sufficiently sweet and graceful (especially the first and last movements), to charm those amateurs who may not have had the leisure or inclination to adventure beyond a love of melody«. Zitiert nach Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life (Anm. 15), S. 129. Schumann karikierte hingegen Komponisten, die an unpassender Stelle den »ganze[n] Kontrapunkt [...] wieder ausschwitz[en]« und »von weitem mit Fugenanfängen« drohen würden: Robert Schumann: Neue Symphonien für Orchester. In: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 1, 2. Juli 1839, S. 1-3, Nr. 5, 16. Juli 1839, S. 17 f. Ediert in: Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hrsg. von Heinrich Simon. Leipzig o. J., S. 206-211, hier S. 208.

Notenbeispiel 1
 Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert As-Dur op. 113,
 III. Satz, T. 38-46

tiert hat, dessen Verbindung von Kontrapunkt und populärem Ton in den Finalsätzen seiner Instrumentalmusik seit jeher als exzeptionell galt.⁵⁶ Als Modell innerhalb der Gattung des Solokonzerts lässt sich andererseits auf das Klavierkonzert c-Moll op. 37 von Ludwig van Beethoven verweisen, an das Hummel bereits seit seinen früheren Konzerten in a-Moll und h-Moll angeknüpft hatte. Hummels Lösung, das Fugato in ein Finalrondo einzubetten, erinnert deutlich an Beethovens Muster.⁵⁷ Diese Kontrapunktik war wegen ihrer Übereinstimmung mit der topischen Tradition des polyphonen Satzes der nord- und mitteldeutschen Musik eines der Kriterien gewesen, die Mozarts und Beethovens Kompositionen die überregionale Wirkung möglich gemacht hatten.

Populär und eingängig ist Hummels Finale allerdings ebenfalls. Die harmonische Gliederung der ersten 22 Takte zeigt das an. Hummel hat sie so nachvollziehbar und klar strukturiert, wie er das im Brief an Schumann als notwendig beschrieb (siehe Notenbeispiel 2).⁵⁸ Trotzdem fällt der Weg von As-Dur

56 Allerdings ist die kontrapunktische Anlage beispielsweise des Streichquartetts KV 387 oder der Symphonie KV 551 in Hummels Klavierkonzert als Tribut an die Gattungskonvention verringert.

57 Vgl. Hartmut Hein: Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 48). Wiesbaden 2001, S. 360.

58 T. 1-10 Kadenz in As-Dur (Halbschluss in T. 5, Ganzschluss in T. 10), dann weiter zur IV. Stufe Des-Dur und dessen kurzer Tonikalisierung (T. 11-13). T. 13 f. berühren kurz b-Moll (II. Stufe von As-Dur und lokale VI. von Des-Dur), dann scheint eine Kadenz nach f-Moll zu beginnen (mit b-Moll als IV. und C-Dur als V. Stufe), bis

Rondo alla spagniola (Allegro moderato)

1 *pp* *pp* *p* Solo.

4 *p* *p*

7 *tr.* *cresc.* *p* *sf* *p* *sf* *p* *loco*

10 *sf* *sf* *p* *sf*

13 *p* *crescendo* *loco*

15 *p dolce*
p

17 *sf*
8va *loco*

19 *p* *fz* *p*
fz *8va*

21 *sf* *cresc.* *loco*
sf

Notenbeispiel 2
Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert As-Dur op. 113,
III. Satz, T. 1-22

nach C-Dur auf – Hummel hebt es auch durch die *dolce*-Spielanweisung, das Piano und die am Beginn vokal anmutende Melodik heraus –, wogegen eigentlich c-Moll die leitereigene III. Stufe wäre und die Dur-Variante gerade am Anfang des Stücks noch fern liegen sollte.⁵⁹ Entsprechende Passagen findet man im gesamten Opus 113 mehrfach auch ins Große des harmonischen Plans projiziert. Schon die Vorzeichnung zeigt in allen Sätzen drei stets wieder aufgegriffene Ebenen an: As-Dur, E-Dur und C-Dur, also Tonarten, die eine große Terz über und unter der Tonika liegen. Die Romanze macht das am Offensichtlichsten, denn sie beginnt in E-Dur, moduliert dann aber nach As-Dur und endet auf dessen V⁷ Es-Dur, um den nahtlosen Anschluss zum Finale zu gewährleisten. Nach dem Standard der Musiklehre lagen diese Tonarten weit auseinander und wären als eigenartiger Bruch von Hummels Musik und Hummels Ästhetik des Einfachen anzusehen. Aber in Wien hatte gerade die As/C/E-Kombination den Status eines zweiten Standards;⁶⁰ bei Mozart und Beethoven wurde sie zum neuen Satzmodell.⁶¹ Indem Hummel darauf zurückgriff, zeigt sich im Detail der Transfer satztechnischer Topoi in den nord- und mitteldeutschen Raum.⁶²

Solche Zitate von Tonfällen und Konventionen setzte Hummel auch auf anderen Ebenen. Wie gesagt ist der gesamte Larghetto-Satz so zu verstehen. Trotz der modulatorischen Struktur ist inhaltlich in ihm genau der Romanzen-

Hummel im letzten Schlag von T. 14 die Harmonik durch den verminderten Septakkord *b/d/f/as* in C-Dur arretieren lässt. Hier bleibt sie mit Pendelharmonik von T. 15 bis T. 19. In T. 20 wird C-Dur zu c-Moll als III. Stufe von As-Dur, T. 21/22 bringen dann die kadenzelle Abrundung V-I.

- 59 Hummel besprach tonale Verwandtschaften im Brief an Carl August Rückel, 24. Februar 1837 (siehe auch Anm. 50): »Von der Haupttonart C mol gien[g]st Du nach G mol, und machtest zwey Halbschlüße darin nacheinander, welches man nicht gerne thut weil es zuweilen etwas monotonie erzeugt; doch hier mag es gelten; allein nun giengst du mit den Solostimmen weiter, und machtest später eine förmliche Schluß Cadenz in B dur; welches nicht gut ist, weil B dur gar nicht mit C mol (wo das erste Thema wieder eintritt) verwandt ist; wohl aber ist Es dur mit C mol verwandt, wohin ich es in der Beilag geführt und abgeändert habe.« In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Brief Nr. 524.
- 60 Vgl. Matthew Bribitzer-Stull: The Ab-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music. In: *Music Theory Spectrum* 28 (2006), S. 167-190.
- 61 Am bekanntesten dürfte die Durchführung im Kopfsatz der »Appassionata« sein (der Klaviersonate f-Moll op. 57).
- 62 Auch ein anderes Wiener Satzmodell findet sich in Hummels Musik wieder, nämlich die »so genannte *Teufelsmühle*«: Emanuel Aloys Förster: Anleitung zum General-Baß (Anm. 20), S. 88. Hummel zitiert sie ausführlich im Kopfsatz seiner Klaviersonate fis-Moll, siehe Hans-Joachim Hinrichsen: Johann Nepomuk Hummel und Franz Schubert: Spuren einer kompositorischen Rezeption. In: Anselm Gerhard, Laurenz Lütten (Hrsg.): *Zwischen Klassik und Klassizismus* (Anm. 16), S. 103-121, hier S. 116.

Typ auskomponiert, den Koch als gängige Lösung »in den neueren Concerten« beschrieben hatte.⁶³ Auch das Anfangsthema des ersten Satzes spiegelt in seiner syntaktischen Erweiterung von Einheiten aus vier auf Einheiten aus fünf Takten ein Merkmal, das zwar nicht als Standard gelehrt wurde, aber in der Praxis eine gängige und insbesondere aus der Wiener Konzerttradition bekannte Abwandlung war – ein Beispiel für Hummels Konzept, aus Einfachem und nahezu Typisiertem (der Dreiklangsbrechung im Themenkopf) eine individuelle und doch durchhörbare Struktur ohne Bizarrerie zu entwickeln (siehe Notenbeispiel 3).⁶⁴ Den Gestus des Weiten greift der Schluss der Exposition auf. Nach der Mittelzäsur setzt ein neuer Gedanke *con anima* dem formalen Modell entsprechend so ein, dass der zweite Abschnitt der Exposition strukturell den Quintzug von *b*, der fünften Melodiestufe der Dominanttonart, abwärts zur ersten Melodiestufe *es* erfüllt, wogegen großformal dieses prolongierte *b* die zweite Melodiestufe der Tonikatonart As-Dur auskomponiert. Allerdings lässt Hummel die Exposition nicht geradlinig zum Ende gelangen, sondern fügt neues Material ein. Weitere thematische Gedanken, Figurationen und virtuose Klavierpassagen führen dazu, dass sich jener Eindruck vom Reichtum der Erfindung ergibt, der im ästhetischen Diskurs Nord- und Mitteldeutschlands um 1790 noch kritisch gesehen worden war, da dieser im Gegenteil die Einheit des Affekts und die Ökonomie des Materials betonte.⁶⁵

Insofern veranschaulicht Hummels Klavierkonzert op. 113, wie seine Bemerkungen in den Briefen zu verstehen sind: nicht im Sinne eines anspruchlosen Komponierens, sondern so, dass Satzmodelle aufgegriffen werden, die Musik also Normen und bekannte Erweiterungen dieser Normen einlöst, ohne den Zuhörer die Orientierung verlieren zu lassen. Hummels implizite Ästhetik

63 Heinrich Christoph Koch: Anleitung zur Composition (Anm. 39), Bd. 3, S. 340.

64 Das Beispiel bezieht sich auf den ersten Klaviereinsatz nach dem sehr umfangreichen Orchestervorspiel, das wie im Konzert üblich dem Solisten die Bühne bereitet. Die Erweiterung zur Fünftaktgruppe etabliert T. 93 mit dem halbschlussartig wirkenden Quartsextakkord über *as*. T. 97 greift die Erweiterung auf, indem zunächst als Ersatz des Ganzschlusses der Quartsextakkord aufgelöst wird, dann die Phrasenerweiterung das harmonische Pendel V-I anfügt und damit die bisherige Orgelpunktstruktur öffnet. Eine weitere Wiederholung des Taktes als Scharnier und die Figuration der linken Hand verketteten die (4 + 1) + (4 + 1) Takte mit den nächsten Gruppen zu 4 + 4 Takten: T. 99-102 (von I⁶ zum Halbschluss), T. 103-106 (Ganzschluss über Bass-Terzfall I-VI-II⁶-II als Prolongation und V^{6/4-5/3-1}), T. 107-110 (Hilfskadenz von V/IV zum Ganzschluss).

65 Reichardt schrieb, Mozarts Musik komme ihm vor »wie ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende; alles daran funkelt und flimmert von den schönsten Sternen mancher Art, große und kleine, die unter sich wieder alle Arten und Formen und Figuren bilden, und woran man sich nicht satt sehen würde – wenn einen nicht die kalte Luft dahin triebe«. Zitiert nach Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.): Der Critische Musicus an der Spree (Anm. 5), S. 341.

89 Solo dolce

93 cresc.

97 *fz* *p*

101 *fz* *p* *p*

104

107 *ff* *fz* *fz* *loco*

Notenbeispiel 3
 Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert As-Dur op. 113,
 I. Satz, T. 89-110

suchte den Mittelweg zwischen Vereinfachung und ›Bizarrerie‹.⁶⁶ Indem seine Kompositionen die Gültigkeit von Satzmodellen der Wiener Musik unterstrichen, verfestigten sie deren Stellenwert im neuen Kontext und konsolidierten die Gültigkeit ihrer technischen Prinzipien.

Hummels Wirkung ging über den direkten – und im 19. Jahrhundert vergänglichen – Einfluss seiner eigenen Musik weit hinaus.⁶⁷ Er zählte zu denen, die gleichsam aus den Kompositionen von Haydn, Mozart und Beethoven die »Wiener Klassik« machten. In diesem Rezeptions- und Wertungsprozess war er nicht allein, aber auch keine Randfigur. Dafür sorgte schon sein herausgehobener Wirkungsort in Weimar als einem Zentrum des kulturellen Transfers. Hummel akzentuierte seine biographisch begründete Verbindung zur Wiener Musik durch Bearbeitungen der Kompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens für kleinere Ensembles, die ihnen einen größeren Wirkungsradius ermöglichten (und in den Ausgabenreihen in einen geradezu musealen Sammlungskontext überführten),⁶⁸ durch sein eigenes Konzertieren, durch seinen Unterricht und durch seine Empfehlungen in der Korrespondenz. Die Klavierschule, in die seine ästhetischen Grundsätze einfließen, erfuhr weite Verbreitung, sie kursierte nicht nur in verschiedenen Übersetzungen im Druck, sondern zusätzlich auch in handschriftlichen Kopien und Exzerpten.

Hummels Einfluss potenzierte sich durch den Kreis seiner Korrespondenten. Mit heutigen Begriffen kann man ihn als Prototyp eines Netzwerkers bezeichnen, in dessen Zirkel vom Ästhetischen bis zum Organisatorischen ein breites

66 Am 27. Mai 1827 schrieb Hummel seinem Schüler Ferdinand Hiller ins Stammbuch: »Das Herz zu rühren, zu erfreuen, und das Ohr zu ergötzen ist ihre [der Musik] Bestimmung. Trocken Künsteley nur allein, ist Pedanterie und gehört nur für die Augen; jedoch, Die Kunst mit Gefühl und Geschmack sinnig verbunden, erhöht der Tonkunst Reiz, gibt ihr Ernst und Würde, und führt den Künstler ans wahre Ziel.« Siehe Ulrich Tadday: Hummels unausgesprochene Ästhetik: ausgesprochen klassisch. In: Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (Hrsg.): Zwischen Klassik und Klassizismus (Anm. 16), S. 35–41, hier S. 36.

67 Eine populär gehaltene Zusammenfassung – zu ihrem ästhetischen Standort genüge es zu sagen, dass im ersten Band Schumann viele der Artikel zur Musik geschrieben hatte – zeigt, wie abhängig von der »Wiener Klassik« als vergangener Zeit Hummel nach seinem Tod erschien: »Als Componist bildete er die Mozart'sche Behandlungsart des Pianofortes weiter aus [...]; demnach war seine Epoche [...] mehr eine Uebergangszeit zu unserm Jetzt, als der Beginn einer Neuen: diese verdanken wir Field und vorzugsweise Chopin« (Hummel, Johann Nepomuk [Art.]. In: Carl Herloßsohn (Hrsg.): Damen Conversations-Lexicon. Bd. 5. Adorf 1846, S. 350 f.).

68 Siehe zum Beispiel Hummels Brief an Johann Reinhold Schultz vom 24. Dez. 1823, in dem er die Bearbeitung von Symphonien Haydns und Beethovens ankündigt. An Haslinger schrieb Hummel am 4. Dezember 1831, dass er für Schultz »seit Jahren wie Sie wissen derg. Arbeiten mache«, und nannte die Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens – also den Kanon der ›Wiener Klassiker‹ – als geeignete Objekte. In: Johann Nepomuk Hummel. Briefausgabe (Anm. 15), Briefe 122 und 361.

Spektrum an Themen diskutiert wurde. Er nutzte diesen Kreis immer wieder zur Durchsetzung seiner Interessen und Vorlieben. Mit Ferdinand Hiller nahm er die Zentralfigur eines Musikernetzwerks der nächsten Generation unter seine Fittiche, so dass seine Schwerpunkte auch nach Hummels Tod weiter wirkten. In Weimar stand er mit seinen beiden Nachfolgern in wenigstens indirektem Kontakt: André Hippolyte Chélar, den direkten Nachfolger, hatte er aktiv protegiert,⁶⁹ mit Franz Liszt, der auf Chélar folgte, war er über Liszts Vater bekannt.⁷⁰ Innerhalb wie außerhalb Weimars trug Hummel dazu bei, dass der Akkulturationsprozess der Wiener Musik im nord- und mittel-deutschen Raum sich so intensivierte, dass diese Musik nicht mehr als fremd wahrgenommen wurde, sondern als ›eigen‹, dass sie sogar zum Bezugspunkt erhoben wurde, der ältere Konstruktionen des Klassischen beispielsweise in der Berliner Musik ersetzte. In dieser denkmalhaften Stellung verlor sie ihre ursprüngliche Konnotation des Überkomplexen. Stattdessen wurde sie mit neuen Assoziationen bedacht, die mit Hummels Formulierungen von Einfachheit und Klarheit korrelierten – man denke etwa an Schumanns Beschreibung von Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 als »griechisch schwebende Grazie«.⁷¹ Spätestens als Schumann Beethovens Symphonien zum Inbegriff von Leistungen der deutschen ›Kulturnation‹ erklärte und »Deutschland« in ihnen England und Frankreich als ebenbürtigen Partner entgegenstellte (Deutschland in der Kultur, England in der Wirtschaft, Frankreich in der Machtpolitik),⁷² war jener Prozess einer Definition kultureller Superiorität zum Ende gelangt, der nach dem Siebenjährigen Krieg in den hitzigen Diskussionen um die *translatio imperii* und die ›wahren Werte‹ begonnen hatte. An jener folgenreichen Erfindung des Klassischen als bis ins 20. Jahrhundert weitgehend unhinterfragtem Leitdiskurs hatte Hummels Wirken in Weimar einen bisher unterschätzten Anteil.

69 Vgl. Hummel an Haslinger, 26. November 1830; Hummel an Friedrich Kistner, 10. September 1831; Hummel an Chélar, 3. November 1831. In: Ebd., Briefe 327, 355 und 359.

70 Vgl. Hummel an Adam Liszt, 12. September 1821; Hummel an Justus Hiller, 3. November 1828. In: Ebd., Briefe 93, 265.

71 Siehe dazu Stefan Kunze: Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie g-Moll KV 550 (Meisterwerke der Musik, 6). München 21998, S. 9.

72 Neue Zeitschrift für Musik Nr. 1, 2. Juli 1839, S. 1-3, Nr. 5, 16. Juli 1839, S. 17 f.; Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hrsg. von Heinrich Simon. Leipzig o. J., S. 206-211. Die Assoziation war nicht neu; Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension von Beethovens c-Moll-Symphonie spielte bereits auf die Besetzung Preußens durch französische Truppen an, siehe Stephen Rumph: A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism. In: Nineteenth Century Music 19 (1995), S. 50-67.

Erstpublikation

Christoph Hust: »Wiener Klassik« in Weimar. Johann Nepomuk Hummel als Träger des Kulturtransfers.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag 2011, S. 103–120.