



Lorenz Luyken

# Musikgeschichte »Romantik«

Bärenreiter Studienbücher Musik

---

# Bärenreiter

## Studienbücher

### Musik

Herausgegeben von  
Silke Leopold  
und  
Jutta Schmoll-Barthel

## Band 22

### Eine Musikgeschichte in 5 Bänden:

- Britta Sweers / Cristina Urchueguía: Musikgeschichte »Mittelalter« und »Renaissance«
- Kordula Knaus: Musikgeschichte »Barock«
- Melanie Unseld: Musikgeschichte »Klassik«
- Lorenz Luyken: Musikgeschichte »Romantik«
- Stefan Weiss: Musikgeschichte »Moderne« und »Postmoderne«

Diese neuartige Musikgeschichte geht unkonventionelle Wege und bietet Studierenden und allgemein an Musik Interessierten Orientierungswissen, konkrete Hör- und Verständnishilfen sowie vielseitige Perspektiven auf die Musik und Musikkultur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Musikgeschichte erzählen: Das heißt, über, vor allem aber von Musik sprechen und sie in ihre vielfältigen sozialen, kulturellen und politischen Kontexte einordnen. Nach einem Grundkonzept von Lorenz Luyken gehen die Autor\*innen auf je eigene Weise und mit unterschiedlichen Ansätzen von der traditionellen, umstrittenen, aber immer noch weithin gebräuchlichen Epocheneinteilung aus, befragen die so bezeichneten Zeitabschnitte kritisch auf ihre Eigentümlichkeiten und fokussieren sich dabei auf eine Auswahl exemplarischer Kompositionen, um die musikalische Epoche auf möglichst vielen Ebenen bis hin zur einzelnen Werkbeschreibung anschaulich werden zu lassen.

---

Lorenz Luyken

# Musikgeschichte »Romantik«



Bärenreiter  
Kassel . Basel . London . New York . Praha

---

## Für Johanna und Liselotte

## In memoriam Albert Niessen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2023

© 2023 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagbild: Schubertiade bei Spaun (1868) von Moritz von Schwind,

© akg-images

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Notensatz: Christian Schlegel, Hannover

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7135-5

DBV 183-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	7
<b>Kapitel 1</b>	
<b>Einleitung: Ein goldenes Zeitalter der Musik?</b> .....	11
<b>»Romantik«: Grenzen eines musikalischen Epochenbegriffs</b> .....	11
Zeiten 12 <i>Felix Mendelssohn Bartholdy: 48 Lieder ohne Worte für Klavier</i> 15	
Räume 19    Romantik: Was heißt das? 22    Das Poetische: Eine zentrale ästhe-	
tische Kategorie 26    Beethoven 28    Wesenszüge romantischer Musik 30 <i>Max</i>	
<i>Reger: Eine romantische Suite für Orchester nach Gedichten von Joseph von Eichen-</i>	
<i>dorff für Orchester op. 125</i> 33	
<b>Die Musik als Modell romantischer Kunst- und Weltanschauung</b> .....	37
Paradigmenwechsel: Eine neue Sicht der Instrumentalmusik 37    Musikalisie-	
rung der Literatur 39    Poetisches Hören 40    Musik und L'art pour l'art, Meta-	
physik der Instrumentalmusik 43	
<b>Weltbezug und Weltflucht</b> .....	45
Romantisches Künstlertum: »Frei, aber einsam« 45    Die Entdeckung der Vergan-	
genheit 46    Musik und Nationenbildung 48    Richard Wagner 51	
<b>Musik, Romantik und bürgerliche Gesellschaft</b> .....	53
Institutionen 54    Bildung und Teilhabe 56	
<b>Kapitel 2</b>	
<b>Stil: Wie klingt romantische Musik?</b> .....	60
<b>Harmonik</b> .....	60
<b>Instrumentation</b> .....	69
<b>Polyphonie</b> .....	78
<b>Kapitel 3</b>	
<b>Formen: Denken in Musik</b> .....	86
<b>Musik als Sprache</b> .....	86
<b>Musikalische Syntax</b> .....	90
<b>Lied- und Reihungsformen</b> .....	94
<b>Variation</b> .....	99
<b>Sonatensatzform</b> .....	107

## Kapitel 4

<b>Gattungen: Orte romantischer Musik</b> .....	113
<b>Musik für Orchester</b> .....	113
Sinfonie <b>113</b> Niels Wilhelm Gade: <i>Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 5</i> <b>116</b> Edward Elgar: <i>Sinfonie Nr. 1 As-Dur op. 55</i> <b>116</b> Sinfonische Dichtung: Das Poetische und das Programatische <b>123</b> Camille Saint-Saëns: <i>Danse macabre. Poème symphonique op. 40</i> <b>130</b>	
Konzert <b>134</b> Carl Maria von Weber: <i>Konzert f-Moll für Klarinette und Orchester op. 73 / JV 114 / WeV N. 11</i> <b>135</b> Ferruccio Busoni: <i>Concerto für Klavier und Orchester mit Männerchor C-Dur op. 39</i> <b>142</b>	
<b>Kammermusik</b> .....	147
Streichquartett <b>148</b> Fanny Hensel: <i>Streichquartett Es-Dur</i> <b>151</b> Felix Mendelssohn Bartholdy: <i>Streichquartett f-Moll op. post. 80</i> <b>151</b> Bedřich Smetana: <i>Streichquartett Nr. 1 e-Moll »Z mého života«</i> <b>158</b> Bedřich Smetana: <i>Streichquartett Nr. 2 d-Moll</i> <b>158</b>	
Klaviertrio <b>163</b> Peter Tschaikowsky: <i>Trio für Klavier, Violine und Violoncello a-Moll op. 50</i> <b>166</b>	
<b>Klaviermusik</b> .....	171
Virtuosität <b>171</b> Franz Liszt: <i>15 Ungarische Rhapsodien für Klavier</i> <b>176</b> Fryderyk Chopin: <i>24 Préludes für Klavier op. 28</i> <b>178</b> Fantasie <b>180</b> Franz Schubert: <i>Fantasie für Klavier C-Dur op. 15 D 760</i> <b>182</b> Franz Liszt: <i>Franz Schubert – Große Fantasie Op. 15, symphonisch bearbeitet für Piano und Orchester</i> <b>182</b> Große Form <b>185</b> Robert Schumann: <i>Humoreske B-Dur op. 20 für Klavier</i> <b>187</b>	
<b>Vokalmusik</b> .....	190
Lied <b>190</b> Johannes Brahms: <i>15 Romanzen aus Ludwig Tieck's »Magelone« für eine Singstimme und Klavier op. 33</i> <b>194</b> Jean Sibelius: <i>Luonnotar. Tondichtung für Singstimme und Orchester op. 70</i> <b>200</b> Liturgische Musik <b>204</b> Anton Bruckner: <i>Messe e-Moll für achtstimmigen Chor und Bläser WAB 27</i> <b>206</b> Chormusik <b>209</b> Robert Schumann: <i>Scenen aus Goethe's Faust für Soli, Chor und Orchester WoO 3</i> <b>211</b>	
<b>Musik für das Theater</b> .....	214
Richard Wagner: <i>Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen WWV 90</i> <b>219</b> Giuseppe Verdi: <i>Un ballo in maschera. Melodramma in tre atti</i> <b>219</b> Jacques Offenbach: <i>Orphée aux enfers, Opéra-bouffon in zwei Akten und vier Bildern</i> <b>229</b>	
<b>Anhang</b> .....	234
<b>Anmerkungen</b> .....	234
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	239
<b>Musikalien</b> .....	246
<b>Personen- und Werkregister</b> .....	249
<b>Abbildungsnachweis</b> .....	259

## Vorwort

Natürlich kann sich, wer eine Musikgeschichte verfasst, den Problemen, die sich grundsätzlich beim Darstellen von Geschichte ergeben, nicht entziehen. Welcher Art diese Probleme sind, mag an den Reflexionen zweier Historiker schlaglichtartig deutlich werden.

»Wollte man [...] annehmen, [...] [der] Fortschritt [der Menschheit] bestehe darin, daß in jeder Epoche das Leben der Menschheit sich höher potenziert, daß also jede Generation die vorhergehende vollkommen übertreffe, mithin die letzte allemal die bevorzugte, die vorhergehenden aber nur die Träger der nachfolgenden wären, so würde das eine Ungerechtigkeit der Gottheit sein. [...] Ich aber behaupte: jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem eigenen Selbst.«<sup>1</sup>

»Historische Strukturanalysen können unter einer Oberfläche von Stabilität oder Stagnation Potentiale des Wandels sichtbar machen, die bereits auf epochal Neues vorausdeuten, während zur selben Zeit in anderen Daseinsbereichen ältere Zustände aus weit zurückliegenden Perioden noch tief in die ›neue‹ Epoche hineinragen können. Diese historische Grunderfahrung, die der Philosoph Ernst Bloch als die ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ auf den Begriff gebracht hat, relativiert die Epochengrenzen.«<sup>2</sup>

Das erste Zitat stammt von Leopold von Ranke, ist an die 150 Jahre alt und enthält die Kernthese der einflussreichsten Denkrichtung der modernen Historiographie, des Historismus. Ranke mahnt darin den Historiker, Epochen nicht gegeneinander aufzurechnen, sondern sie jeweils nur nach den ihr eigenen Kategorien zu beschreiben und zu beurteilen. Er richtet sich dabei gegen die seinerzeit weit verbreitete Geschichtsphilosophie Georg Friedrich Wilhelm Hegels, der die von Ranke paraphrasierte Idee vom beständigen Fortschritt in der Geschichte wirkungsmächtig vertrat. Inzwischen ist Rankes Forderung als ein Grundsatz historischen Arbeitens weithin anerkannt.

Das andere Zitat gibt eine Erfahrung wieder, die auch der Musikhistoriker immer wieder macht, wenn er etwa das weit aus ›ihrer‹ Zeit herausragende Schaffen so »epochaler« Größen wie Johann Sebastian Bach oder Ludwig van

Beethoven in den geschichtlichen Kontext einzuordnen versucht: Die Konturen von Epochen beginnen sich aufzulösen, wählt man den Fokus der Betrachtung nur fein genug. Indem Franz Bauer mit diesem Gedanken eine moderne Epochendarstellung des »langen« 19. Jahrhunderts einleitet, stellt er das von Ranke als selbstverständlich vorausgesetzte und auch uns noch so vertraute Verfahren, die Geschichte in Epochen einzuteilen und sie dadurch überschaubar und zugänglich zu machen, grundsätzlich infrage – und damit auch sein eigenes Vorhaben. Bauer benennt auf diese Weise ein zentrales Dilemma eines jeden Historikers: Wo anfangen, wo aufhören, wenn man aus dem steten Fluss der geschichtlichen Ereignisse Strukturen herausprägen will?

Wenn in der vorliegenden Darstellung nicht nur am Prinzip der Epochen-einteilung, sondern auch an den althergebrachten und immer wieder infrage gestellten musikalischen Epochenbegriffen festgehalten wird, so scheint das der von Bauer auseinandergelegten Erkenntnis von der Fragwürdigkeit von Epochen-einteilungen zu widersprechen und bedarf deshalb der Erläuterung.

Zunächst zu den Epochenbegriffen. Allen Differenzierungs-bemühungen und Alternativvorschlägen zum Trotz sind die traditionellen Epochenbegriffe weiterhin in Gebrauch, und zwar nicht nur in der Umgangs- und Alltagssprache, sondern auch in der Lehre und – zumindest zum Zwecke einer vorläufigen Verständigung – im wissenschaftlichen Diskurs. Sie bleiben ein wichtiges Mittel der Kommunikation über historische und ästhetische Sachverhalte, weil sie – so ein Stoßseufzer der Musikwissenschaftlerin Silke Leopold – »so fest eingebürgert [sind], daß selbst der Nachweis ihrer Unbrauchbarkeit eine weitere Verwendung wohl nicht mehr verhindern wird«. <sup>3</sup> In der Tat erweisen sich die Begriffe bei näherer Betrachtung schnell als vieldeutig und unscharf, jedoch keineswegs als leer oder unbrauchbar, wenn sie denn erläutert werden. Im Gegenteil: Gerade mit ihrer enormen Aura von Bedeutungen bieten sie einen einzigartigen Zugang zu dem von ihnen bezeichneten Zeitabschnitt, sowohl zu musikalischen Gegenständen und zum zeitgenössischen Diskurs als auch zu dem Wandel, der ihnen im Laufe ihrer komplexen Geschichte widerfahren ist. Jeder, der sich einmal die Vielfalt an Assoziationen, die Worte wie »Klassik« oder »romantisch« bei ihm auslösen, ins Bewusstsein gerufen hat, wird das ohne Weiteres nachvollziehen können.

Nun konkret zum Abschnitt der Musikgeschichte, um den es in diesem Buch gehen soll, und dazu, warum es problematisch ist, bei dessen Beschreibung dem historistischen Paradigma Rankes ohne Einschränkung zu folgen. Kompositionen unterscheiden sich, wie andere Kunstwerke auch, von gewöhnlichen Gegenständen historischer Darstellung. Anders als etwa eine Hansekogge oder das rituelle Krönungsmahl eines römisch-deutschen Königs sind sie, falls



im Repertoire unseres Konzertlebens enthalten, nichts Vergangenes, sondern lebendiger und konkreter Teil unserer Gegenwart. Diese Präsenz verdanken sie in erster Linie ihrem ästhetischen Wert, ihrer Schönheit und Bedeutung. Tradierte Musik, sei sie von Hildegard von Bingen oder Anton von Webern, ist heute noch lebendig, weil sie einer nennenswerten Zahl von Menschen gefällt, weil sie interessiert und gefragt ist, weil sie öffentlich gefördert wird. Das gilt für die Musik der Romantik in besonderem, womöglich höherem Maße als für die anderer musikgeschichtlicher Epochen und darf als *ein* Grund gelten, diesen Abschnitt der Musikgeschichte als gesonderten zu betrachten. Im Gegensatz zur Musik anderer Epochen empfinden viele Menschen romantische Musik als »normal«, gleichsam als musikalische Muttersprache. Und womöglich bezeichnet »romantisch« ganz ähnlich wie »klassisch« etwas, das einem elementaren ästhetischen Bedürfnis von Menschen zeitlos entgegenkommt.

Die Hoffnung Arnold Schönbergs, man möge einmal »seine Melodien kennen und nachpfeifen«<sup>4</sup> wie einst jene aus Mozarts *Figaro* in den Gassen Prags, hat sich nicht erfüllt. Der Neuen Musik nach dem Ersten Weltkrieg ist es allem Fortschrittsoptimismus ihrer Protagonisten zum Trotz nicht gelungen, die Musik der Romantik zu überwinden, abzulösen oder gar aus dem Musikleben zu verdrängen. Im Gegenteil: Immer noch stellt sie den von einem breiten Publikum ästimmten Löwenanteil des aktuellen Konzertrepertoires, während moderne und postmoderne Musik dort nur eine Randerscheinung geblieben ist – eine historisch einzigartige, mal beklagte, mal begrüßte Situation, der auf den Grund zu gehen hier leider nicht der Ort sein kann. Namhafte Vertreter der zeitgenössischen Musik – Wolfgang Rihm etwa oder Krzysztof Penderecki – haben sich im Laufe ihrer künstlerischen Entwicklung von dem technokratischen Fortschrittsparadigma der etwa von der Darmstädter Schule um Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez verkörperten musikalischen Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg ab- und der Ästhetik des 19. Jahrhunderts wieder zugewandt. Im Alltag sind wir im Pop, im Film und anderen Unterhaltungsmedien, in der Werbung und bei der Beschallung des öffentlichen Raums ständig von einer Musik umgeben, die sich in ihren Ausdrucksmitteln ungebrochen und häufig zum Klischee abgeschmact des Stil- und Formenrepertoires der romantischen Epoche bedient. Und schließlich bewegen wir uns mit großer Selbstverständlichkeit innerhalb einer musikalischen Infrastruktur, die ihren Ursprung im Wesentlichen im 19. Jahrhundert hat.

Warum dann aber überhaupt eine Beschäftigung mit romantischer Musik aus historischer Perspektive, wenn sie uns doch weiterhin so nahe steht? Dem Menschen, der von der Schönheit eines Musikstückes ergriffen wird, mag dessen Entstehungsgeschichte im Moment des ästhetischen Erlebens herzlich

egal sein. Die ästhetische Erscheinung eines Werkes ist jedoch untrennbar mit seiner historischen Dimension verbunden. In seinen künstlerischen Entscheidungen folgt ein Komponist nicht nur den im Rahmen seiner Professionalisierung erworbenen, reflektierten künstlerischen Überzeugungen, sondern mehr oder weniger bewusst auch seinen weit über das Künstlerische hinausgehenden Wertvorstellungen, Prägungen und Präferenzen, denen seine Zeit auch dann ihren Stempel aufgedrückt hat, wenn er sich in bewusstem Widerspruch zu dieser befindet. Auf diese Weise zeugt jede Komposition, ob von ihrem Schöpfer gewollt oder ungewollt, von ihrer Entstehungszeit und spiegelt in ihrer Rezeptionsgeschichte die Zeitläufte wider, ja, die Zeiten selbst sind auf spezifisch musikalische Weise, buchstäblich in jeder Note, in ihre konkrete Erscheinung und in die sich wandelnden Weisen ihrer Interpretation eingeschrieben. Verstehen von Kunst bedeutet die Fähigkeit, in einem Kunstwerk die Wechselwirkung zwischen künstlerischer Erscheinung und historischer Prägung zu erfassen, zu durchschauen und dadurch nicht zuletzt zu einem vertieften ästhetischen Erlebnis zu gelangen – eine Fähigkeit, zu deren Entwicklung dieses Buch einen Beitrag leisten möchte.

Der folgende Text fragt in dem beschränkten Rahmen, den eine Einführung zulässt, nach der Substanz und den Grenzen des Epochenbegriffs. Dabei führt er vom Allgemeinen der kultur- und sozialgeschichtlichen Zusammenhänge und weiter über das Speziellere der gattungs- und stilgeschichtlichen Entwicklungen bis hin zum Spezifischen einzelner, exemplarischer Werke. Wenn die Darstellung dabei auf Einzelwerke zuläuft, so spiegelt sich in dieser Anordnung die vielschichtige Bedeutung von musikalischen Kunstwerken. In ihnen manifestiert sich, zumindest was das klassisch-romantische Zeitalter angeht, zuerst und zuletzt das Wesentliche europäisch geprägter Musikkultur. Ihrem Doppelwesen als ästhetisch-historische Gegenstände versucht der Text gerecht zu werden, indem er sowohl nach dem »Wie« (wie ist eine Komposition als künstlerischer Zusammenhang beschaffen?) als auch nach dem »Warum« (inwiefern spiegeln sich in einer Komposition und ihrer Rezeption die Zeitläufte wider?) fragt. Die als exemplarisch ausgewählten Werke sind mit ihren Einzelbesprechungen im Inhaltsverzeichnis und im Register besonders hervorgehoben, wo immer möglich und sinnvoll finden sie sich aber auch im Laufe der Darstellung, wenn es gilt, bestimmte ästhetische und historische Sachverhalte konkret zu veranschaulichen. Auf Querverweise, die allzu zahlreich ausgefallen wären, wurde verzichtet.

## Kapitel 1

### Einleitung:

# Ein goldenes Zeitalter der Musik?

### »Romantik«: Grenzen eines musikalischen Epochenbegriffs

»Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven. Die Instrumental-Compositionen aller drey Meister athmen einen gleichen romantischen Geist, welcher eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigenthümlichen Wesens der Kunst liegt.«<sup>1</sup> – Sätze wie diese aus des Dichterkomponisten Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns 1810 entstandener Rezension von Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie werden zunächst einmal jeden, der in der unüberschaubaren Fülle musikgeschichtlicher Daten nach Orientierung sucht, zutiefst irritieren. Romantischer Geist in der Musik Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Beethovens? Haben wir nicht in der Schule gelernt, Robert Schumann, Richard Wagner und Johannes Brahms als romantische Komponisten, die rund zwei Generationen älteren Haydn, Mozart und Beethoven jedoch als das Dreigestirn der musikalischen Klassik gelten zu lassen? Kann es sein, dass sich das Bild einer Epoche im Laufe der Zeit so stark ändert, dass wir heute in Anspruch nehmen dürfen, es besser als der Zeitgenosse Hoffmann zu wissen? Romantik – ein Missverständnis also?

Dass dieses »Missverständnis« nicht etwa nur aus dem historischen Wandel der Begriffe, sondern aus der widersprüchlichen Vielschichtigkeit der Sache selbst resultiert, offenbart sich unverzüglich, wenn man den Holzschnitt der Schulbuchdarstellung mit der wissenschaftlichen Feinzeichnung etwa der einschlägigen Artikel in der bedeutendsten deutschsprachigen Musikenzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) vertauscht.<sup>2</sup> In ihren ungemein kenntnis- und facettenreichen Ausführungen scheinen dem Leser die Begriffe gleichsam unter den Fingern zu zerrinnen, und wenn Friedrich Blume in der ersten Ausgabe der MGG gar an E. T. A. Hoffmann anzuknüpfen scheint, indem er Klassik und Romantik als eine Einheit ansieht und der Romantik damit die Geltung als einer eigenständigen musikgeschichtlichen Epoche abspricht,<sup>3</sup>

wenig später aber konstatiert, dass die Musikgeschichtsschreibung nicht ohne den Begriff der Romantik auskommen könne,<sup>4</sup> ist jenes historiographische Grundproblem umrissen, das dem Gebrauch von Epochenbegriffen allgemein und dem der Romantik speziell anhaftet.

## Zeiten

Lassen wir das durch die Lektüre von Hoffmanns Rezension aufgeworfene Problem vorläufig offen, folgen aber Blume darin, dass wir allen begrifflichen Widrigkeiten zum Trotz auf eine romantische Epoche in der Musikgeschichte nicht verzichten können, und verständigen uns zunächst einmal pragmatisch darauf, was in dieser unserer Epochendarstellung einer musikalischen Romantik Platz finden soll.

Unbestritten dürfte sein, dass es sich bei romantischer Musik im Wesentlichen um Musik des 19. Jahrhunderts handelt; kontrovers werden dagegen die Grenzen des Zeitraums diskutiert, der in der Musik »Romantik« genannt werden kann. In der Geschichtswissenschaft spricht man inzwischen allgemein vom »langen« 19. Jahrhundert, das vom Beginn der Französischen Revolution 1789 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 reicht und gern auch »bürgerliches Zeitalter« genannt wird. Aus musikalischer Sicht beginnt diese Periode also mit der Blütezeit dessen, was wir heute als Wiener Klassik bezeichnen: die Musik, an der nicht nur E. T. A. Hoffmann, sondern auch seine frühromantischen Zeitgenossen ihr romantisches Musikverständnis ganz wesentlich gebildet haben. Die Periode endet mit der durch den Ersten Weltkrieg verursachten katastrophalen Umwälzung aller gesellschaftlichen Verhältnisse, die ohne Zweifel auch das Ende einer musikalischen Epoche markiert: Im Schatten des Krieges reifen die entscheidenden stilistischen Wandlungen heran, die spätestens in den 1920er-Jahren als Neue Musik wahrgenommen werden. Schon der Impressionismus Debussy'scher Prägung mit seiner gleichsam objektiven Darstellung von Sinneseindrücken verfolgt kein poetisch-romantisches Programm mehr. Die an dieser Objektivität geschulten Komponisten der musikalischen Nachkriegsavantgarde, Igor Strawinsky etwa und die Pariser »Groupe des Six« um Jean Cocteau, aber auch Paul Hindemith, der amerikanische »Bad Boy of Music« George Antheil oder der sich als »Klangorganisator« verstehende Franko-Amerikaner Edgard Varèse brechen im betont sachlichen Verständnis von Komponieren, Interpretieren und Wahrnehmen von Musik vollends mit der romantischen Musikästhetik. Angesichts der Radikalität dieses Umbruchs fallen die Veränderungen in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts, die bisweilen zu einer weiteren Untergliederung der Epoche angeführt werden, historiographisch

deutlich weniger ins Gewicht. Weder der Realismus, dem man in Anlehnung an Tendenzen in Literatur und Malerei den Kreis der neudeutschen Zukunftsmusiker um Franz Liszt und Richard Wagner in ihrer Kritik an der romantischen Idealisierung absoluter, das heißt rein auf sich selbst bezogener Instrumentalmusik zuordnen wollte, noch eine sich etwa im Schwung der frühen Erfolgstücke von Richard Strauss manifestierende »Moderne«<sup>5</sup> lassen sich triftig als Wirkungsgrenzen romantischer Musikanschauung ins Feld führen. Selbst die Grenze von 1914/18 gilt nicht uneingeschränkt: Namhafte Komponisten wie Strauss, Hans Pfitzner oder Alexander Skrjabin, aber auch so herausragende Vertreter Neuer Musik wie Arnold Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Anton von Webern bleiben in ihrem subjektivistischen künstlerischen Selbst- und Werkverständnis – etwa in den von Teilen des Publikums als schockierend, ja inakzeptabel neuartig empfundenen expressionistischen Stücken, die in dem berühmten Wiener Skandalkonzert vom 31. 3. 1913 erklangen<sup>6</sup> – zeitlebens Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts verbunden, die wir mit einigem Recht als »romantisch« bezeichnen können. Schönberg etwa hat – im vollen Bewusstsein der transzendentalen, gleichsam romantischen Konnotation der Begrifflichkeit – nie einen Zweifel daran gelassen, dass er seine epochale, von ihren Verächtern als Kopfgeburt abgetane »Entdeckung« der Zwölftonmusik als »Schöpfung« und sich selbst als deren »Schöpfer« betrachte.<sup>7</sup>

Zu Beginn des langen 19. Jahrhunderts sucht man ein vergleichbar einschneidendes, nicht nur dem Über- und Rückblick des Historikers einleuchtendes Ereignis wie den Bastille-Sturm vom 14. Juli 1789 im Bereich der Musik vergeblich. Epochenbewusstsein spiegelt sich in den Zuschreibungen wider, mit denen man Komponisten und ihre Werke zu charakterisieren versucht, und es ist erstaunlich zu sehen, wie nah die Begriffe, die wir gewohnt sind zu trennen, am Anfang unserer Epoche beieinanderliegen. Bei Mozart etwa vergehen zwischen der Beschreibung seiner Musik als »klassisch« (im Sinne von maßvoll, vollendet, mustergültig und nachhaltig wirksam) 1798 durch seinen ersten Biographen Franz Xaver Niemetschek und als »romantisch« in E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Rezension nur zwölf Jahre. Hat sich in dieser Zeit ein Bewusstseinswandel vollzogen, oder kann ein Werk womöglich gleichzeitig klassisch und romantisch sein? Ist also die Zugehörigkeit eines Komponisten zu Klassik oder Romantik ganz und gar eine Frage der Perspektive? Und wenn wir uns Hoffmanns romantische Sicht auf Mozart nicht zu eigen machen wollen, ab wann können wir dann von einem romantischen Zeitalter der Musik und nicht mehr nur der Musikauffassung sprechen?

Prüfen wir ein mit Bedacht gewähltes Jahr auf seine mögliche epochemachende Bedeutung: 1823, in dem in Wien wesentliche Teile von Beethovens

Neunter, nicht nur von Robert Schumann als »Wendepunkt der classischen zur romantischen Epoche«<sup>8</sup> wahrgenommener Sinfonie entstehen – epochal auch, aber nicht ausschließlich wegen der Einbeziehung des vertonten Wortes in die doch als Inbegriff absoluter Musik geltende Gattung der Sinfonie im neuartigen Chorfinale. Ebenfalls 1823 findet in Wien die Uraufführung der »großen heroisch-romantischen Oper« *Euryanthe* statt. Sie verkörpert, zwei Jahre nach dem großen Erfolg seines noch der Buntheit des Singspiels verpflichteten *Freischütz*, Carl Maria von Webers ambitionierten Versuch, im Gewand eines typisch romantischen, mittelalterlichen Sagenstoffs und mit der ihm eigenen, für die Entwicklung der romantischen Musik wegweisenden Farbigkeit auf dem Feld der Harmonik und der Instrumentation ein Bühnenwerk mit einem noch nie dagewesenen Maß an Integration der Kunstmittel zu schaffen. Obwohl sie trotz ihrer umjubelten Premiere der Schwächen des Librettos wegen dauerhaft erfolglos blieb, erscheint Webers *Euryanthe* in der Rückschau deshalb wie ein visionärer Vorgriff auf Richard Wagners Konzept des Musikdramas. Und schließlich erstreckt sich über dieses Jahr 1823 die Inkubation eines neuartigen, ganz unbeethovenischen Kompositionsstils im Schaffen des Wieners Franz Schubert, der mit seinen »himmlischen Längen« – so die berühmte Charakterisierung Schumanns – das von den Wiener Klassikern entwickelte Konzept von Musik als einem dynamischen, zielgerichteten Prozess mit seinen in sich kreisenden Formverläufen grundlegend infrage stellt. Dieser Wandel, eingerahmt von der *Wandererfantasie* für Klavier und der »unvollendeten« Sinfonie h-Moll vom Herbst 1822 einerseits und den Streichquartetten in a-Moll und d-Moll vom Frühjahr 1824 andererseits, bleibt von den Zeitgenossen weitgehend unbemerkt und wird erst Jahre später von Schumann ins allgemeine Bewusstsein gehoben. Im Zentrum der Produktion dieses Jahres steht indes mit Schuberts *Schöner Müllerin* der erste große Liederzyklus des 19. Jahrhunderts, dessen einzelne Lieder schon zu Schuberts Lebzeiten hochgeschätzt werden, der als Ganzes jedoch erst 1856 zur öffentlichen Aufführung kommt.

Taugt nun also 1823 als Epochenäsur, zumal das große Wiener Publikum damals dem überaus populären Gioachino Rossini und seinem neuen, alles andere als romantischen »melodramma tragico« *Semiramide* wesentlich mehr Interesse entgegengebracht haben dürfte als den drei deutschsprachigen Komponisten und ihren Werken? Ja, wenn man die genannten Werke als Anzeichen eines grundsätzlichen Umbruchs sieht: In ihrer neuartigen zyklischen Konzeption etwa wird der Einheit vor der Vielfalt unmissverständlich ein Vorrang eingeräumt und damit ein Paradigma romantischer Ästhetik verwirklicht; nein, wenn man bedenkt, dass alle drei Komponisten trotz ihrer eine halbe Generation auseinanderliegenden Geburtsdaten ihre musikalische Sozialisation in der

Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts erhalten haben – dann tritt das Organische in ihrer jeweils eigenen Entwicklung in den Blickpunkt, das vermeintlich Romantische also als folgerichtige Fortschreibung dessen, was wir heute als »klassisch« bezeichnen.

Man kann trefflich darüber streiten, ob das Zusammentreffen derart »ausichtsreicher« Werke dem Zufall oder dem Wirken eines Zeitgeists zu verdanken ist; wie auch immer scheint es jedoch in den Jahren danach zu einem endgültigen Umbruch gekommen zu sein. Dass Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*, Felix Mendelssohn Bartholdys erstes Heft mit *Liedern ohne Worte* und Fryderyk Chopins Klavieretüden op. 10, alle um 1830 entstanden, ungeachtet ihres andersartigen kulturellen Kontextes nach Stil und Konzept deutlich einer anderen Zeit angehören als die Musik der Wiener Klassiker, dürfte weitgehend unbestritten sein. Nachdem die frühromantische Musikästhetik ihre Begriffe wesentlich an Musik entwickelt hat, die wir heute klassisch nennen, wollen wir daher die um 1810 geborene Komponistengeneration, Berlioz (1803), Mendelssohn (1809), Chopin und Schumann (1810), Liszt (1811), Wagner (1813) und ihre hochreflektierte Produktion im Folgenden als die eigentlich romantische bezeichnen.

**Felix Mendelssohn Bartholdy: 48 Lieder ohne Worte für Klavier (komponiert zwischen 1829 und 1845, veröffentlicht in Heften à 6 Stücken 1832 [op. 19b], 1835 [op. 30], 1837 [op. 38], 1841 [op. 53], 1844 [op. 62], 1845 [op. 67] und postum 1850 [op. 85] und 1862 [op. 102]).**

»Lieder ohne Worte« – noch eine Generation zuvor hätte die Ankündigung von Kompositionen solchen Titels wahrscheinlich Kopfschütteln, wenn nicht bares Unverständnis ausgelöst. Lieder, das waren doch im allgemeinen Verständnis der Zeit vor allem zum Gesang bestimmte lyrische Texte, die nicht obligatorisch mit einer eigens komponierten Weise verbunden sein mussten, sondern häufig – eine in Gesangbüchern bis in unsere Zeit geläufige Praxis – mit bekannten Melodien unterlegt wurden. Ein »Lied ohne Worte« zu schreiben musste aus diesem Verständnis heraus als der sinnlose Versuch erscheinen, diese Praxis auf den Kopf zu stellen und das vermeintlich akzidenzielle – die Musik – vom vermeintlich substanziellen – dem Text – zu lösen und zu verselbstständigen. Die romantische Ästhetik hatte inzwischen jedoch – gerade, was das Verhältnis der Musik zu den anderen Künsten anging – schon so manches auf den Kopf gestellt, sodass Felix Mendelssohn Bartholdy 1832 das Wagnis eingehen konnte, ein Heft mit sechs Klavierstücken unter diesem experimentellen Titel zu

veröffentlichen. Auf den provokanten Widerspruch, der in diesem Konzept zum Ausdruck kommt – absolute Instrumentalmusik, die für sich in Anspruch nimmt, in Analogie zum Lied etwas über sich Hinausweisendes mitzuteilen, ohne indes explizite Hinweise auf einen womöglich verschwiegenen Text zu enthalten –, haben die Zeitgenossen zunächst mit Verunsicherung reagiert, bis sie lernten, darin eine anregende Herausforderung zu sehen. Für das erste Heft musste Mendelssohn noch einige Mühe aufwenden, einen Verleger zu finden, und der Verkaufserfolg hielt sich in engen Grenzen. Sehr schnell jedoch wuchs den *Liedern ohne Worte* eine beispiellose internationale Popularität zu, sodass sich schon 1840 der deutsche Verleger Simrock genötigt sah, juristisch gegen Raubdrucke vorzugehen.<sup>9</sup> In der Folge haben die *Lieder ohne Worte* nicht nur wesentlich zu Mendelssohns weltweitem Ruhm beigetragen, sondern eine Flut ähnlicher lyrischer Klavierstücke nach sich gezogen.

Die vom Konzept der *Lieder ohne Worte* ausgehende Provokation erwies sich als anhaltend. Immer wieder sah sich Mendelssohn genötigt, Versuche abzuwehren, in den Liedern vermeintlich verborgene Bedeutungen zu suchen. »Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen, als Worten. [...] Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes, nicht Allgemeines.«<sup>10</sup> Diese in einem Brief an Marc André Souchay, einen Verehrer der *Lieder ohne Worte* befindlichen Zeilen sind berühmt geworden, formuliert Mendelssohn hier doch so etwas wie das Herzstück romantischer Musikästhetik: Absolute Instrumentalmusik ist unbestimmt, aber nicht bedeutungslos. Gerade in ihrer Unbestimmtheit liegt das poetische Vermögen, offen über sich hinauszuweisen und so die Phantasie des Zuhörers in einem kommunikativen Akt kreativ in Gang zu setzen. Die Fähigkeit, poetische Wirkungen erzielen zu können, schreibt die Zeit romantischer Kunst im Allgemeinen, der Musik aber im Besonderen als maßgebliche Eigenschaft zu. Wir werden ihr im Folgenden immer wieder begegnen.

Einen Gutteil ihrer poetischen Kraft ziehen die *Lieder ohne Worte* aus Mendelssohns gleichsam systematisch unsystematischer Weise, in ihnen mit Bezügen umzugehen. Lieder sind die *Lieder ohne Worte* vor allem in der Dominanz des Melodischen. Dem Titel entsprechend Liedhaftes, das heißt Gesänglich-



Ebenmäßiges, findet sich in ihrem Bau allerorten, ebenso Anlehnungen an typische vokale Muster wie begleitetes Sololied (zum Beispiel op. 38 Nr. 1), Duett (op. 30 Nr. 6) oder Chorlied (op. 19 Nr. 4), daneben aber auch eindeutig instrumental Gedachtes wie etwa das virtuos-etüdenhafte op. 67 Nr. 4 oder op. 19 Nr. 3, ein staunenswert ausgearbeiteter Sonatensatz en miniature. Es gibt eine Handvoll Überschriften, die die Erwartung wecken, hinter allen Liedern verberge sich womöglich eine bestimmte Bedeutung: »Venetianisches Gondellied« gleich dreimal (op. 19 Nr. 6, op. 30 Nr. 6, op. 62 Nr. 5), »Volkslied« (op. 53 Nr. 5) und »Duetto« (op. 38 Nr. 6). Diese Überschriften haben jedoch entweder etwas Tautologisches an sich (die »Gondellieder« wären als solche auch ohne Titel erkennbar, weil sie die für eine Barkarole typischen Merkmale – wiegender  $\frac{3}{8}$ -Takt, mäßiges Tempo, elegischer Mollcharakter – unmissverständlich ausprägen), wecken falsche Erwartungen (das »Volkslied« ruft durch archaische Wendungen in Melodie und Harmonie Assoziationen an eine diffuse »nordische« Folklore wach, geht jedoch mit seinem instrumentalen Ritornell und seiner pompösen Schlusswendung deutlich über das hinaus, was man gemeinhin unter schlichter Volkstümlichkeit versteht) oder stehen nicht spezifisch für eine Komposition (mit »Duetto« könnte man etwa auch das »sehr innig« zu spielende op. 53 Nr. 2 mit seinem komplexen Spiel zwischen Diskant- und Bassstimme überschreiben). Andere Stücke, die mit unmissverständlichen musikalischen Vokabeln arbeiten, stereotypen Wendungen also wie den für Jagdmusik typischen Hornsignalen in op. 19 Nr. 4 oder den nach Art eines Trauermarsches scharf punktierten Rhythmen in op. 62 Nr. 3, tragen indessen keine Überschriften.

Aus der biographischen Forschung wissen wir, dass etliche der *Lieder ohne Worte* mit persönlichen, ja intimen Erlebnissen des Komponisten verbunden sind. In op. 30 Nr. 2 wird die dramatische Geburt eines Neffen, in op. 38 Nr. 6 die bevorstehende Vermählung und in op. 62 Nr. 3 der Tod der Mutter musikalisch reflektiert,<sup>11</sup> zahlreiche andere sind einer Mode der Zeit folgend als Albumblätter, das heißt als freundschaftliche musikalische Zueignungen entstanden, Gelegenheitskompositionen also im wahrsten Sinne des Wortes, jedoch keinesfalls im Sinne von künstlerisch belangloser, nachrangiger Produktion. Im Gegenteil: Mendelssohn war stolz auf seine *Lieder ohne Worte*. Er hat an vielen von ihnen akribisch gefeilt und sie bis zur Drucklegung immer wieder umgearbeitet, um den Liedern jenen über das bloß Subjektive hinausgehenden Grad an Relevanz – an »Allgemeinheit«, wie Mendelssohn schreibt – zu verleihen, der seinem Brief an Souchay nach notwendig war, um den Kunstwert einer Komposition zu gewährleisten.

Ein außermusikalisches Moment mag den Impuls zu einem Musikstück liefern und geht als solcher in dieses ein, die Ausarbeitung der Komposition

erfolgt jedoch nach rein musikalischen Gesichtspunkten. Dieses Modell einer romantisch-poetischen Produktionsästhetik, das sich an Mendelssohns *Liedern ohne Worte* exemplarisch studieren lässt, findet sich nicht nur hier, sondern in einer Vielzahl zeitgenössischer Äußerungen über das Komponieren und liefert den Schlüssel zu so mancher Auseinandersetzung um den Vorrang von absoluter oder programmatischer Musik, den Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie der Komposition, der die Epoche begleitet und uns im Laufe der Darstellung immer wieder begegnen wird.

Wer das innovative Konzept der *Lieder ohne Worte* studiert, ohne die Stücke zu kennen, und nun eine provokante, ostentativ neuartige oder exzentrische Musik erwartet, wird – angenehm oder unangenehm – enttäuscht. Mendelssohns *Lieder* sind gefällig und laufen daher Gefahr, bei oberflächlichem Hören allzu leicht in den Schatten der epigonalen, massenhaft produzierten Salonpièces der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik zu geraten, die sich an die immense Popularität, vor allem aber an den kommerziellen Erfolg der Vorbilder anzuhängen versuchten. Mendelssohns Kunst erschöpft sich jedoch nicht in Gefälligkeit, sondern hebt diese vielmehr im feinsinnigen Spiel mit den Gattungskonventionen auf. Pars pro toto ein Blick auf das letzte Stück aus op. 62 in A-Dur: Das Allegretto grazioso mit seiner charakteristischen, immer wieder in die Melodie hineingreifenden Begleitung aus verspielten kurzen Arpeggien scheint bei flüchtiger Betrachtung einer simplen A-B-A-Form verpflichtet. Dem eleganten, periodisch gestalteten A-Teil folgt jedoch ein offen gehaltenere, aus dem A-Teil abgeleiteter B-Teil mit einigen Überraschungen: der verfrühte Einsatz mit einer Variante des Themenkopfes von A (T. 16; A fehlt gemessen am Ideal einer regelmäßigen 16-taktigen Periode ein Takt); in Takt 22 ein kurzer, durch eine Molleintrübung verursachter Schatten; die unvermutete Fügung der hier ansonsten locker gereihten Taktgruppen zu einer 8-taktigen Periode in der Nebentonart E-Dur (T. 28–35); die spannungsvolle Rückführung zum A-Teil in Takt 50. Dieser verläuft zunächst erwartungsgemäß, weicht jedoch im vierten Takt des Nachsatzes von der Vorlage ab, um unversehens die Periode aus dem B-Teil zu integrieren, nun allerdings reprisenartig in A-Dur (T. 64–71). Eine kurze Coda bezieht sich zunächst auf Gestalten aus dem B-Teil, um dann abschließend noch einmal das Kopfmotiv von A anklingen zu lassen.<sup>12</sup> Mendelssohn hat diesem feinen, anmutigen Stück in Manuskripten mit »Frühlingslied« eine Art Arbeitstitel gegeben, im Druck jedoch diese Überschrift seinem Konzept gemäß weggelassen. Vergebens: Das »Frühlingslied«, wohl das bekannteste unter den *Liedern ohne Worte*, ist unter seinem ungewollten Titel zu einem Evergreen geworden und hat es bis in die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts geschafft. Tommy Dorseys *Spring Song* oder der Schlager

*Veronika, der Lenz ist da*, in den Mendelssohns Melodie von den Comedian Harmonists bisweilen als augenzwinkernde Frühlings-Chiffre hineingeschmuggelt worden ist, sind Zeichen erstaunlicher Popularität. Sie lassen allerdings allzu leicht vergessen, dass Mendelssohn in seinen *Liedern ohne Worte* viel mehr als nur schöne Melodien geschaffen hat.

.....

Zu sagen, was in der Musik klassisch oder romantisch, neuromantisch oder nicht mehr romantisch ist, bleibt für lange Zeit vornehmlich eine Angelegenheit von Poeten, Verlegern und Rezensenten, später erst von Musikhistorikern. Der Musiker Sache ist diese Diskussion in der Regel nicht. Wenn sie in diesen Zeiten zunehmender Individualisierung künstlerisch etwas gelten wollen, komponieren sie Musik, die originell zu sein hat, ohne sich um deren musikgeschichtliche Einordnung zu sorgen. Selbst Schumann, aus heutiger Sicht vielleicht der Inbegriff eines romantischen Musikers, bekennt 1837, dass er wegen dessen Verbindung mit »jenem vagen, nihilistischen Unwesen, wohinter manche die Romantik suchen«, aber auch mit »jenem groben hinklecksenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen«, »des Wortes ›Romantiker‹ von Herzen überdrüssig« sei,<sup>13</sup> teilt damit womöglich gegen die drastischen Effekte in der Musik Berlioz' und Giacomo Meyerbeers aus und wirft gleichzeitig ein Schlaglicht auf den ebenso vagen wie polemischen zeitgenössischen Gebrauch des Begriffes. 1836 postuliert der einflussreiche Musikpublizist Amadeus Wendt vermutlich erstmals eine »classische Periode« der Musik mit Haydn, Mozart und Beethoven als deren reinster Verkörperung, zögert aber in Übereinstimmung mit der weitverbreiteten musikästhetischen Auffassung noch, die Musik der Gegenwart als romantisch zu charakterisieren, weil doch »alle Musik romantischer Natur« sei.<sup>14</sup> Schon fünf Jahre später hat sich die Wahrnehmung dann so weit differenziert, dass Ferdinand Adolph Gelbcke seinen Versuch einer Typologie klassischer und romantischer Stileigentümlichkeiten vorlegen kann, auf den wir später noch zurückkommen werden.<sup>15</sup>

## Räume

Wie jede Kunstperiode hat die Romantik neben der zeitlichen auch eine räumliche Dimension. Beethoven, Weber und Schubert als Protagonisten eines klassisch-romantischen Epochenwandels sind deutsch-österreichischen Ursprungs. Das ist zunächst einmal eine topographische Tatsache und nicht Ausdruck eines

nationalistischen Ressentiments. In der Tat sind die wesentlichen Impulse, die der romantischen Musik ihr Gesicht verliehen haben, von deutschsprachigen Autoren ausgegangen, sowohl was deren Produktion als auch deren Reproduktion und Rezeption angeht. Die Frage nach den Gründen dafür, auch die problematische, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg heftig diskutierte, ob Romantiken den Deutschen wesenseigen, ihre »Affäre«,<sup>16</sup> ja gar ihr »Schicksal«<sup>17</sup> sei (und ob es in der Kunst und anderswo überhaupt so etwas wie einen Nationalcharakter gibt), soll hier außen vor bleiben. Unbestritten dürfte sein, dass Beethoven und Wagner mit ihrem Werk in der Musik des 19. Jahrhunderts international eine unvergleichliche Wirkung entfaltet haben und Mendelssohn wie auch Liszt kaum dahinter zurückstehen, nicht nur mit ihrem Schaffen als Komponisten und Interpreten, sondern vor allem mit ihren konzeptionellen Beiträgen zur Entstehung einer bürgerlichen Musikkultur in ganz Europa, der deutsch wie französisch geprägte, kosmopolitisch gesonnene Liszt insbesondere als generöser Freund und Förderer von so unterschiedlichen Künstlern wie dem Franzosen Camille Saint-Saëns, dem Böhmen Bedřich Smetana, dem Russen Alexander Borodin oder dem US-Amerikaner Edward MacDowell.

Die Entdeckung des Romantischen in der Musik geht jedoch, wie gesagt, nicht auf Musiker, sondern auf Poeten zurück, und hier ganz maßgeblich auf den um 1800 aufblühenden Kreis der Jenaer Frühromantiker um die Dichter Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis und die Philosophen Friedrich Schleiermacher, Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Schelling, denen die romantische Bewegung vor allem in Deutschland wesentlich Kontur und Fundament verdankt. In ihren Dichtungen und theoretischen Schriften entwickelten sie die Grundlage einer eigenständigen romantischen Musikästhetik, deren zentralen Aspekt eine neuartige Rezeption von Instrumentalmusik bildet und die von Arthur Schopenhauer wenig später einflussreich philosophisch überhöht worden ist.

Trotz dieser stark deutschen Prägung wäre es eine verzerrende Zuspitzung, zu sagen, das lange 19. Jahrhundert sei in dem Maße das Zeitalter der deutschen Musik gewesen wie das 17. eines der italienischen oder das 15. eines der franko-flämischen. Die Musik des Säkulums zeigt sich maßgeblich romantisch geprägt, erschöpft sich darin jedoch nicht. Die romantische Bewegung in Großbritannien, etwas früher einsetzend, aber wesensverwandt mit der deutschen und literarisch mit ihren historischen (Walter Scott), subjektivistischen (Byron) und schauerromantischen (Mary Shelley) Motiven ungemein einflussreich, hat weder einen Komponisten von Rang noch eine nennenswerte Musikästhetik hervorgebracht. Die romanischen Länder blieben bis weit ins 19. Jahrhundert hinein weitgehend ihrer traditionellen, in der Instrumental-

musik klassizistisch orientierten, ansonsten die wortgezeugte Musik mit der Oper an der Spitze der Gattungshierarchie unerschütterlich bevorzugenden Musikanschauung verbunden. In den ernsten Opern Vincenzo Bellinis und Gaetano Donizettis hat man, unter Verweis auf die häufige Wahl romantischer Stoffe und einen vertieften musikalischen Ausdruck, Beispiele einer italienischen Romantik sehen wollen<sup>18</sup> – Fortentwicklungen einer maßgeblich von Gioachino Rossini geprägten Gattungstradition, die indes mit dem der romantischen Musikästhetik in Deutschland zugrunde liegenden Paradigmenwechsel nicht zu vergleichen sind. Die Musik des Franzosen Berlioz, mit seinen Programmsinfonien im Zentrum der Reflexionen über eine neue, romantische Musik, ist wiederum ohne den Einfluss der zeitgenössischen französischen Oper und der romantischen französischen Literatur um François-René de Chateaubriand und Victor Hugo nicht zu denken, und trotzdem daheim weitaus schwächer rezipiert worden als in Deutschland. Das gilt auch für den Deutschungarn Liszt, der einen erheblichen Teil seines Lebens als angesehener Pianist in Paris verbrachte, dann jedoch nach Deutschland wechselte, um dort auch als seriöser Komponist Anerkennung zu finden. Und der als Komponist nahezu ausschließlich auf Vokalmusik fokussierte Italiener Giuseppe Verdi, der dem Jahrhundert nicht weniger als der gegen ihn in Stellung gebrachte Richard Wagner ein Gesicht gegeben hat, hält in dem psychologischen Realismus seiner weltweit enorm erfolgreichen Opern zeitlebens Distanz zu deutsch-romantischer Musikanschauung.

Ein anderes Bild bietet sich in den Ländern Nord- und Osteuropas. Hier ist deutscher Einfluss deutlicher zu spüren, und hier bildet sich vielerorts und zeitlich teils erheblich versetzt eine Allianz aus romantischem Gedankengut und bürgerlichem Emanzipationsstreben, Besinnung auf die eigenen kulturellen Wurzeln und Orientierung an den aktuellen internationalen Standards anspruchsvoller Kunstmusik, die häufig als »Nationalromantik« bezeichnet wird und in ihrer Frische maßgeblich zur Musik des 19. Jahrhunderts beiträgt. Als Zeichen einer nationalen Selbstvergewisserung sind jedoch auch die wesentlich von Camille Saint-Saëns vorangetriebene »ars gallica« in Frankreich nach dem verlorenen Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 sowie die sogenannte »English musical renaissance« zeitgleich mit dem Wirken Edward Elgars, des ersten gebürtigen Engländers von musikalischer Weltgeltung, zu verstehen, beide explizit als Akt der Selbstbehauptung alter europäischer Kulturnationen gegen eine zunehmend als hegemonial empfundene, neue deutsche Musik.

### Romantik: Was heißt das?

»Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren  
Sind Schlüssel aller Kreaturen,  
Wenn die so singen, oder küssen,  
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,  
Wenn sich die Welt ins freye Leben  
Und in die Welt wird zurück begeben,  
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten  
Zu ächter Klarheit wieder gatten,  
Und man in Märchen und Gedichten  
Erkennt die wahren Weltgeschichten,  
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort  
Das ganze verkehrte Wesen fort.«

Novalis<sup>19</sup> (1800)

Nun ist grob umrissen, was wir hier chronologisch und geographisch darunter verstehen wollen, wenn wir von der Musik der Romantik sprechen. Jetzt wäre es spätestens an der Zeit, zu sagen, was an romantischer Musik eigentlich romantisch ist. Dies widersetzt sich jedoch – zumindest in der hier gebotenen Kürze – allein schon deshalb einer umfassenden Darstellung, weil die Begriffe in ihrer ungeheuren Sinnfülle und unverminderten Aktualität weit mehr bedeuten als etwa nur die Merkmale eines Epochenstils. Gerhard Schulz spricht im Hinblick auf Romantik von der »Magie des Wortes«, die »als ständiger Widersacher des Begriffs« wirke.<sup>20</sup> Und wenn der Musikwissenschaftler Peter Rummenhüller Romantik rundweg als »Weltanschauung« charakterisiert,<sup>21</sup> so werden wir ihm ohne Weiteres folgen können, wenn wir über unseren eigenen alltäglichen Gebrauch des immer noch lebendigen Wortes nachdenken – »Romantik also und kein Ende«.<sup>22</sup>

Weltanschaulich-Lebensweltliches und Ästhetisches liegen schon im Ursprung von Wort und Begriff so nah beieinander, dass beide Sphären kaum voneinander zu trennen sind. »Romanz«, so nennt sich ursprünglich die altfranzösische Volkssprache, und von hier geht der Begriff über auf die in Romanz verfassten üppigen Groß Erzählungen, »Romanzen« eben oder Romane, wie wir heute sagen würden, die in Inhalt und Sprache ein vitales Interesse an ebenso exotischen wie wunderbaren, auf jeden Fall gefühlvollen Liebes- und Abenteuer Geschichten widerspiegeln und damit im Gegensatz zu der in Latein artikulierten, strengeren und abstrakteren Gedankenwelt der Gelehrsamkeit und der in ihr aufgehobenen kirchlichen und antiken Traditionen stehen. Nicht zufällig hat nun »Romantik« den Wortstamm von dieser literarischen Gattung

entlehnt, teilt doch die Welt der mittelalterlichen Romanzen mit der Romantik des 19. Jahrhunderts zwei zentrale inhaltliche Aspekte, die sich als Konstanten durch die Begriffsgeschichte ziehen: die Wertschätzung des Ursprünglich-Volkstümlichen, Sentimentalen und Phantastisch-Außergewöhnlichen sowie die Neigung zur Grenzüberschreitung. An der Schwelle der Epoche wird das Romanhafte zum Romantischen, von der Eigenschaft einer literarischen Gattung zum generellen Anspruch an Kunst erhoben und schließlich zur Weltanschauung verabsolutiert. Damit grenzt sich die Romantik ab: einerseits vom ihr vorangehenden Klassizismus mit seiner Ästhetik des Ebenmaßes und dem Rationalismus der Aufklärung; andererseits von den etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Erscheinungen des Realismus in Literatur und darstellender Kunst, des zeitgleich aufblühenden, das empirisch Fassbare als maßgebliche Grundlage der Reflexion postulierenden Positivismus in Philosophie und Wissenschaft sowie der Neuen Sachlichkeit und des Neoklassizismus, die nach dem Ersten Weltkrieg wiederum als ernüchterte Gegenbewegungen auf das Romantische reagieren, mit ihm in Konkurrenz treten oder es ablösen. Romantische Motive wirken in Symbolismus, Jugendstil, Expressionismus und – über die Zäsur von 1914/18 hinaus – im Surrealismus fort, finden sich aber auch schon im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Schaut man nur scharf genug hin, hat der unauflösbare Antagonismus zwischen dem Romantischen und dem Klassischen womöglich zu allen Zeiten die Kunst vor der Erstarrung bewahrt.

Dass indes das Romantische just zu dieser Zeit zum Signum einer Epoche werden konnte, ist wohl maßgeblich in der historischen Erfahrung der Frühromantiker begründet. Romantische Sehnsucht reagiert auf das Unbehagen an den herrschenden politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Zuständen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, vor allem auf die existenzielle Verunsicherung, die von der Erschütterung des gesellschaftlichen Gefüges in Europa durch die Französische Revolution ebenso wie wenig später durch die von England ausgehende industrielle Revolution, aber auch von Zweifeln an der optimistischen Zukunftsverheißung der Aufklärung genährt wurde. Insbesondere die Philosophie Immanuel Kants mit ihrem Nachweis der begrenzten Erkenntnismöglichkeiten der menschlichen Vernunft wirkte auf viele Zeitgenossen nachgerade wie ein Schock. Gegen den als unverbindlich, kühl und akademisch wahrgenommenen Klassizismus in den Künsten, gegen die in einem einseitigen Menschenbild erstarrte, wissenschaftlich und künstlerisch auf Eindeutigkeit fixierte Spätaufklärung mit ihrer – wie Ludwig Tieck formulierte – »Seichtigkeit, die ohne Sinn für Tiefe und Geheimnis alles, was sie nicht fassen konnte und wollte, vor den Richterstuhl des gesunden

Menschenverstandes zog«,<sup>23</sup> und gegen die in der banalen alltäglichen Realität erfahrene Entfremdung durch soziale, politische, wirtschaftliche und künstlerische Begrenzung setzen die Romantiker nun die Zielvorstellung eines universalen Welt- und Menschenbildes, das den selbstbestimmten Menschen als physisches, psychisches und intellektuelles, prinzipiell unerschöpfliches Ganzes in den Blick nimmt und dem Subjekt und seiner Entfaltung einen bis dahin nie gekannten Wert zumisst. Dem romantischen Aufbruch liegt also – im Kreis der Jenaer Frühromantiker womöglich am klarsten von Novalis durchdrungen und in Texten wie dem bekannten, diesem Abschnitt vorangestellten Gedicht beispielhaft ausformuliert – ein emanzipatorisches Konzept zugrunde, das sich nicht so sehr als Gegensatz zur oder Überwindung der Aufklärung, sondern vielmehr als Erfüllung deren humanistischen Versprechens versteht. Es zielt weder auf den konkreten Umsturz der politischen noch der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern nach innen auf die Bildung des Einzelnen; sein Feindbild ist – wenn man überhaupt in solch kämpferischen Kategorien von ihm sprechen sollte – am ehesten der im Prosaischen verhaftete Mitmensch, der Philister. Auch nach dem erfolgreichen Widerstand gegen die napoleonische Zwangsherrschaft und nach der daraufhin zur Enttäuschung vieler freiheitlich gesonnener Zeitgenossen erfolgenden politischen und gesellschaftlichen Restauration blieben die Ideale der Frühromantiker aktuell und wirkten in die Kunstproduktion hinein. So ist es etwa unter der Fuchtel des Metternich'schen Unterdrückungsapparats riskant gewesen, in einer Komposition die verbotene *Marseillaise* anklingen zu lassen. Aber wenn in der rauschenden Walzerfolge, die Robert Schumanns *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 (1839/40) eröffnet, unversehens eben diese *Marseillaise* erklingt, und zwar nicht in ihrer Originalgestalt als schneidiges Marschlied, sondern maskiert als vollgriffig-glänzender (Wiener) Walzer, darf man das wohl weniger als politisches Bekenntnis, sondern eher als künstlerisch-humoristische Anverwandlung verstehen: kein auf-rüttelnd-massenwirksamer Appell, umso mehr aber privater, tröstlich-auge-zwinkernder Zuspruch an Gleichgesonnene.

Die Erfahrung, die der romantischen Generation in ihrem Bemühen, die begrenzte menschliche Erfahrungswelt buchstäblich zu »übersteigen«, zuteilwird, kann man vielleicht am besten als transzendental, das heißt den alltäglichen Wahrnehmungshorizont überschreitend beschreiben. Auf der Suche nach transzendenten Erlebnissen erschließen die Romantiker Vorstellungswelten von beispielloser Vielfalt und Tiefe. Ihr Reich umfasst die romanhafte Welt des Phantastischen, des Märchenhaften und Über-Rationalen im Gegensatz zur engen Rationalität alltäglicher Sachzwänge; die obskure Welt der Nacht, des Traums und des Spuks im Gegensatz zur banalen Klarheit des lichten Tages; die Vor-



stellung einer urwüchsigen Natur im Gegensatz zur Stadt als Inbegriff des Zugerichteten und Zweckdienlichen; das Ideal des Ursprünglich-Volkstümlichen im Gegensatz zur als entfremdet und entfremdend empfundenen modernen Zivilisation; die christliche Religion und die in ihr aufgehobene Individualität und Subjektivität des Menschen im Gegensatz zur kühlen Objektivität der klassischen Antike und zum nivellierenden Vernunftglauben der Aufklärung; die Geschichte, vor allem in Gestalt des Mythos und des zum Ideal einer universellen und integralen menschlichen Gemeinschaft stilisierten christlichen Mittelalters im Gegensatz zu einer bewusstlosen Befangenheit in der Gegenwart.

Die traditionellen Wege zur Transzendenz, Religion und Philosophie, genügen den Romantikern nicht mehr. An ihre Stelle tritt mehr und mehr die Kunst. Die Frühromantiker sind es, die – aufbauend auf der idealistischen Kunstphilosophie vor allem Immanuel Kants – die Kunst in ihrer Autonomie als Gegenstand der Kontemplation entdecken, als Medium der Offenbarung und

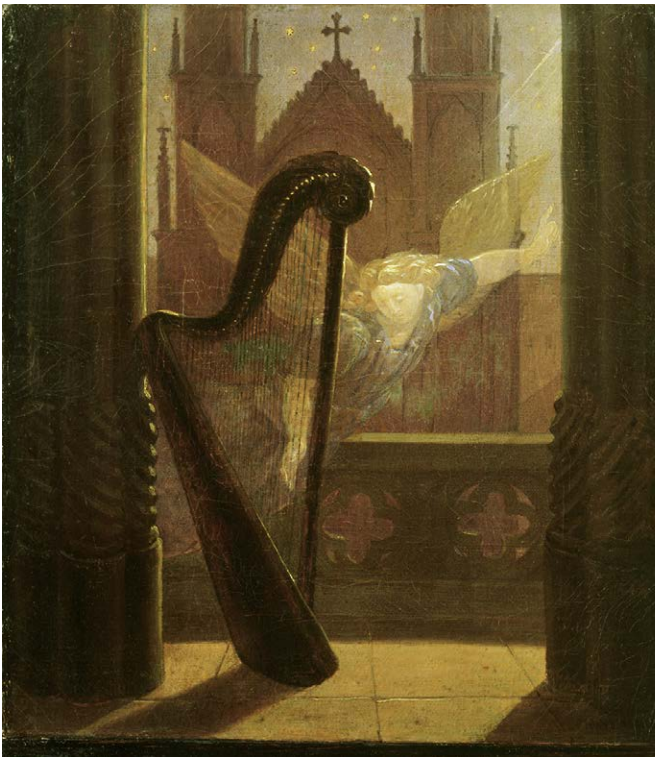


Abb. 1: Carl Gustav Carus: *Die Musik* (1826)