

Stilkunde der Musik des 20. Jahrhunderts – Folge I: Spätromantik oder Moderne

Foto: FF-Archiv



Gustav Mahler, der sinfonische Weltenbauer.

Die Zeit des Übergangs

„Eine Zeit ist immer ein Durcheinander verschiedener Zeitalter“, heißt es 1924 bei Alfred Döblin, „ist große Abschnitte hindurch undurchgegrenzt, schlecht gebacken, trägt Rückstände anderer Kräfte, Keime neuer in sich.“ Das gilt in der Musikgeschichte ganz besonders für den Zeitraum von 1889 bis 1915, der von Gustav Mahlers erster Sinfonie und der „Alpensinfonie“ von Richard Strauss eingegrenzt wird. Von Giselher Schubert.

Foto: Grammophon/FF-Archiv



Richard Strauss, der Tonmaler der Alpen.

komplementär zueinander verhalten und sich noch in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinander zu beziehen scheinen. Der versponnene, unwirkliche „Symbolismus“, dem eine Oper wie Debussys „Pelléas et Mélisande“ (1902) nach dem gleichnamigen Drama von Maurice Maeterlinck zuzurechnen wäre, findet sein Gegenbild im handfesten, realen „Naturalismus“, wie er sich etwa in der zeitgleichen Oper „Louise“ (1900) von Gustave Charpentier ausprägt. Oder der geradezu von einem exklusiven Stilwillen geprägte „Jugendstil“, der in frühen Opern von Pfitzner („Der arme Heinrich“, 1895; „Die Rose vom Liebesgarten“, 1901) oder Strauss („Guntram“, 1894; „Feuersnot“, 1901) spürbar wird, besitzt im „Historismus“

partikulare oder einseitige stilistische Tendenzen benennen. Der Fülle des in jener Epoche Komponierten werden eher zwei weitere Begriffe gerecht, mit denen jene Zeit charakterisiert worden ist, nämlich „Spätromantik“ und „Moderne“. Freilich heben auch diese beiden Begriffe unterschiedliche Merkmale hervor und besitzen ihrerseits eine wechselvolle Geschichte.

Die Charakterisierung der Epoche des Übergangs vom 19. ins 20. Jahrhundert nach Werken von Komponisten wie Mahler, Strauss, Pfitzner, Reger, Elgar, Sibelius, Schoeck, Franck, Chausson, Rachmaninow, Zemlinsky, Schreker oder dem frühen Schönberg – neben so vielen anderen – als „Spätromantik“ stellt einen

Die Epoche des Übergangs vom 19. ins 20. Jahrhundert wird musikalisch unterschiedlich charakterisiert. Man spricht von Naturalismus, von Realismus, Verismus, Symbolismus, Jugendstil, Fin de Siècle, Historismus, Nachromantik, Neuromantik oder musikalischer Exotik. Solche Fülle von Epochenamen für dieselbe Zeit spiegelt die Fülle gleichzeitiger stilistischer Tendenzen wider, die sich freilich

Gewaltige Orchesterbesetzungen sind typisch für die Spätromantik

seinen Widerpart, der sich im stilistisch eklektischen, gewissermaßen willkürlichen Werk Max Regers niedergeschlagen hat. Die genannten Begriffe taugen denn auch kaum dazu, die musikalisch faszinierende, unglaublich reiche Epoche des Übergangs vom 19. ins 20. Jahrhundert ganz zu erfassen, weil sie allzu begrenzte,

Zusammenhang mit der Romantik vom Beginn des Jahrhunderts oder doch mit einer als romantisch empfundenen Ästhetik heraus. Doch knüpften die spätromantischen Komponisten direkt fast nur durch die Textwahl an die Romantik an. Sie griffen auf Clemens Brentanos und Achim von Arnims Volksliedersammlung

Stichwort

Symbolismus: Von Frankreich seit etwa 1890 ausgehende literarische Strömung, welche sprachlich eigenwillig die hinter dem sinnlich Gegebenen verborgene Idee ausdrücken möchte.

Naturalismus: Möglichst naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit ohne Stilisierung.

Jugendstil: In der bildenden Kunst zwischen 1895-1905 – in der Folge aber auch in der Musik – vorherrschende Stilisierung von Formen in schwungvoll-ornamentaler, wuchernder Linienführung.

Orchesterpolyphonie: Bezeichnet eine Vielstimmigkeit, deren einzelne Stimmen nicht mehr wahrgenommen werden können, sondern die zu einem sonoren Klangeindruck verschmelzen.

Kirchentönenleiten: Vom frühen Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert vorherrschendes tonales Ordnungsprinzip mit unterschiedlicher Anordnung von Intervallen und Haupttönen in Tonleitern (Modi).

„Tristan“-Akkord: Der erste mild dissonante Akkord aus dem Vorspiel zu Wagners „Tristan und Isolde“, der mit seinem intensiven Ausdruck keine eindeutige tonale Bedeutung mehr besitzt.

„Des Knaben Wunderhorn“ (1806/08) zurück, vor allem Gustav Mahler, der sogar in den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ (1883/96) eigene Texte im Stile dieser Sammlung verfasste. Gedichte des Erzromantikers Eichendorff legte Reger seiner „Romantischen Suite“ op. 125 (1912) für Orchester (nachträglich) zugrunde oder Pfitzner seiner „romantischen Kantate“ mit dem unseligen, der Volksliedersammlung „Aus deutscher Seele“ (1899) von Ludwig Jacobowski entlehnten Titel „Von deutscher Seele“ (1920/21), die er ursprünglich „Eichendorffiana“ nennen wollte. Und in den beiden „Nachtmusiken“ aus seiner siebten Sinfonie (1904/05) ließ sich Mahler,

wie Alma Mahler-Werfel berichtet, ausdrücklich von Eichendorff inspirieren: „Ihm schwebten bei den beiden Nachtmusiken Eichendorffsche Visionen vor, plätschernde Brunnen, deutsche Romantik.“

Von einem unmittelbaren Anschluss an eine Musik aus der Hochblüte der Romantik kann aus leicht verständlichen Gründen freilich kaum gesprochen werden. Denn nach E. T. A. Hoffmann galt Musik schlechthin – und nicht erst irgendein bestimmter musikalischer Stil – als „die romantischste aller Künste“. Auf diese Weise konnte selbst Musik von Palestrina, Bach oder Mozart als romantisch empfunden werden. Das Musikalische galt der Romantik als die Substanz aller Künste, als unmittelbarer Ausdruck des Unaussprechlichen, als „innerste Seele des Lebens“ (Friedrich Schlegel), als Ahnung des Höchsten und Heiligsten (E. T. A. Hoffmann), als tönendes Tor auf dem Weg ins Reich der befriedeten Sehnsucht, der geheimnisvollen blauen Blume, ein Reich, das E. T. A. Hoffmann „Dschinnistan“ nannte.

Die Spätromantiker versuchten unter spürbaren Mühen, der Musik diese bedeutungsvolle Aura in einer nüchternen Zeit zu erhalten, in der sich der technisch-industrielle Fortschritt in allen Lebensbereichen auszuwirken begann. Sie steigerten und intensivierten in einer unerhörten Weise den Klang als das spezifisch Musikalische ihrer Werke: durch beträchtliche Vergrößerung der Orchester, durch Differenzierung und Erweiterung der Spielweisen der Instrumente, durch neuartige Ausdrucksanweisungen, durch eine schwebende, sehnsuchtsvolle Harmonik, durch eine neuartige *Orchesterpolyphonie*, welche alle die neuen Klangmittel in einem verströmend-luxurierenden



Foto: FF-Archiv

Alexander Zemlinsky, der Wiener Spätromantiker.



Foto: FF-Archiv

Hans Pfitzner, der deutsche Spätromantiker.



Foto: FF-Archiv

Franz Schreker, der Liebhaber des Klangs.

Die wichtigsten Stilkriterien der Spätromantik/Moderne

- Mischung verschiedener Stile
- Labyrinthische Weitung musikalischer Formen
- Gewaltige Vergrößerung der Orchesterbesetzungen
- Luxurierende Entfesselung der Klangfarben
- Ausweitung der tonalen Beziehungen
- Bezug auf Außermusikalisches
- Prosahafte musikalische Rhythmik und Metrik
- Intensivierung des musikalischen Ausdrucks
- Überhöhung des Komponisten als schöpferisches Genie

Foto: E. Hoernisch/Max-Reger-Institut Karlsruhe



Max Reger, der große Kontrapunktiker, 1909.

Foto: HMV/EMI



Edward Elgar, der britische Spätromantiker.

Foto: Decca/FF-Archiv



Sergej Rachmaninow, Spätromantiker am Klavier.

Klangkontinuum, in einer frei schweifenden unendlichen Melodie entfesselte. „Der reine Klang, ohne jede motivische Beigabe ist, mit Vorsicht gebraucht, eines der wesentlichsten musikdramatischen Ausdrucksmittel, ein Stimmungsbehelf ohnegleichen“, bekannte Franz Schreker.

Im Reich der Musik gelang es, Vergangenheit und Zukunft, Nahes und Fernes zu verschränken. Durch alte *Kirchentonleitern* oder Satzanlagen (Fuge, Passacaglia) konnte Altes und Vergangenes unmittelbar vergegenwärtigt, durch besondere Klangfärbungen, Melodiebildungen oder rhythmische Gestaltungen konnten ferne Länder evoziert, durch die Ausweitung tonaler Beziehungen oder unerhörte Harmoniegestaltungen („*Tristan*“-*Akkord*) eine wohl rätselhafte, doch verheißungsvolle Zukunft antizipiert werden. Und als Tondichtung drückte diese Musik auch noch Literatur („*Macbeth*“, „*Don Quixote*“, „*Verklärte Nacht*“), ja sogar Bildwerke („*Toteninsel*“, „*Im Spiel der Wellen*“) aus, die sie aus sich heraus rein musikalisch nachgestaltete. Bei den besten Komponisten der Spätromantik gewann das Komponieren denn auch synkretistische Züge, ohne dass sich das Gefühl von Willkür oder Zufälligkeit einstellte. Mahler umschrieb diese Haltung für sich als Sinfoniker in einem Gespräch mit Sibelius mit den Worten: „... die Symphonie muß wie die

Wichtige Komponisten

Edward Elgar (1857-1934)
Gustav Mahler (1860-1911)
Richard Strauss (1864-1949)
Jean Sibelius (1865-1957)
Carl Nielsen (1865-1931)
Hans Pfitzner (1869-1949)
Alexander von Zemlinsky (1871-1942)
Sergej Rachmaninow (1873-1943)
Max Reger (1873-1916)
Franz Schreker (1878-1934)

Welt sein. Sie muß alles umfassen.“ Das gilt im Grunde für alles spätromantische Komponieren. Doch die als banal und trivial empfundene eigene Gegenwart konnten die Spätromantiker fast nur melancholisch-schweremütig ertragen.

Freilich schlug nun auch bei Mahler diese spätromantische Steigerung der Ausdrucksmittel in eine Übersteigerung um, die keinerlei romantische Züge mehr aufwies. Die Musik der Romantiker war eine intime Musik, die vor allem im Lied oder Klavierstück zu sich selbst fand. Die Musik der Spätromantiker ist dagegen expansiv und führt zu einer unerhörten Dehnung der Formen und Gattungen, die sich zudem im Sinne einer „Einheit der Musik“ (Busoni) zu vermischen beginnen. Mahlers achte Sinfonie erhielt aufgrund ihrer riesenhaften Besetzung den gänzlich unromantischen Untertitel

Wichtige Werke auf CD

Mahler, Sinfonie Nr. 3; Petra Lang, Philharmonischer Chor Prag, Niederländischer Kinderchor, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Riccardo Chailly (2004); Decca/Universal SACD
Pfitzner, Von deutscher Seele; Gabriele Fontana, Barbara Hölzl, Glenn Winslade, Robert Holl, Wiener Singverein, Wiener Symphoniker, Martin Sieghart (2000); Arte Nova/Sony BMG 2 CD
Strauss, Eine Alpensinfonie; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (1993); DG/Universal CD
Sibelius, Sinfonien Nr. 2 und Nr. 5; Schottisches Nationalorchester, Alexander Gibson; Chandos/Codaex CD
Reger, Böcklin-Suite op. 128, Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132; Dresdner Philharmoniker, Hans-Peter Weigle (2007); Capriccio/Delta SACD
Schreker, Die Gezeichneten; Janis Martin, Gabriele Schreckenbach, Thomas Moser u. a., Radio-Sinfonie-Orchester Wien, Gerd Albrecht (1984); Orfeo 2 CD
Schönberg, Gurrelieder; Melanie Diener, Yvonne Naef, Gerhard Siegel u. a., Chor des Bayerischen Rundfunks, MDR-Chor Leipzig, Sinfonie-Orchester des SWR Baden-Baden und Freiburg, Michael Gielen (2007); Hänssler/Naxos 2 SACD
Elgar, The Crown of Ondia, Enigma-Variationen, Pomp and Circumstance; London Philharmonic Orchestra, Daniel Barenboim; Sony BMG CD
Busoni, Klavierkonzert; John Ogdon, Männerstimmen des John-Alldis-Chor, Royal Philharmonic Orchestra, Daniell Revenaugh; EMI CD
Rachmaninow, Klavierkonzert Nr. 3; Vladimir Ashkenazy, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Bernard Haitink (1991); Decca/Universal CD

„Sinfonie der Tausend“. Schönberg übertraf diese Besetzung sogar noch in den „Gurreliedern“ (1902/11), um doch nur eine tragisch endende intime Liebesgeschichte zu gestalten.

Der erste Satz aus Regers Violinkonzert op. 101 (1908) dauert länger als das ganze Violinkonzert von Mendelssohn. Busonis Klavierkonzert (1904), das mehr Zeit benötigt als die Klavierkonzerte von Schumann und Grieg zusammen, verlangt im Schlusssatz einen Männerchor. Strauss wendete die Intimität des Klavierliedes nicht nur ins Gesellschaftlich-Repräsentative, sondern erweiterte es auch zum Orchesterlied. In der „Sinfonia domestica“ op. 53 (1904) wählte er als Sujet die etwas spießige Behaglichkeit seines Privatlebens, und in der „Alpensinfonie“ setzte seine kaum mehr zu steigernde Kunst der Instrumentation keinesfalls

unerhörte Klänge frei, sondern imitierte Naturgeräusche. Und die Orchestermusik eines Elgar oder Sibelius bemühte sich weniger um einen romantisch inspirierten Volkston, sondern repräsentierte eher stolz, selbstbewusst und durchaus modern eine Nation.

Mit solcher Übersteigerung und Veräußerlichung der Ausdrucksgestaltung geriet die „Spätromantik“ seit der Katastrophe des Ersten Weltkrieges in die Kritik der nachfolgenden Komponistengeneration, und ein Musikkritiker wie Paul Bekker verabschiedete sie 1926 mit den Worten: „So blicken wir heut zurück auf das hinter uns versinkende Reich der instrumentalen Harmonie. Wir erkennen es keineswegs mit dem Gefühl des Überwundenhabens eines Veralteten, sondern im Bewusstsein eines Schönen, das uns nicht mehr gehört.“ So verständlich solches Distanzieren historisch wirken mag, so wenig wird es noch geteilt. Seit der Wiederentdeckung der Musik Mahlers ab den späten 1960er Jahren gilt spätromantische Musik als Inbegriff von Musik schlechthin, und unser Musikleben ist ohne sie nicht vorstellbar. Das führte Musikhistoriker dazu, für diese Zeit nach einem alternativen Epochenamen zu suchen, der das ebenso rätselhafte wie faszinierende Ineinander von romantischer Intimität und moderner Öffentlichkeit, von musikalischer Diffe-



Foto: Wikipedia

Carl Nielsen, der Sinfoniker Dänemarks.



Foto: Konzerthaus Dortmund

Jean Sibelius, die Stimme Finnlands.

Der Autor

Giselher Schubert, geboren 1944 in Königsberg/Ostpreußen, leitet in Frankfurt/Main das Hindemith-Institut. Er ist Mitherausgeber der Hindemith- und der Weill-Gesamtausgabe, Mitglied im „editorial board“ der Martinu-Gesamtausgabe und Vorsitzender des Vereins zur Förderung der Schönberg-Gesamtausgabe. Er war 1986 bis 1995 Mitherausgeber der Zeitschrift „Musiktheorie“, publizierte zahlreiche Arbeiten vor allem zur Musik des 19./20. Jahrhunderts und unterrichtet als Honorarprofessor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main.

Professor Giselher Schubert mit der Bratsche von Paul Hindemith.

Foto: privat



renzierung und Vergrößerung, von Traditionsverbundenheit und dem Streben nach unerhört Neuem, von verstiegenem Individualismus und gesellschaftlicher Repräsentanz festhält. Man fand diesen Begriff in dem der „Moderne“, den maßgeblich der Musikhistoriker Carl Dahlhaus seit den 1980er Jahren durchsetzte und der bereits 1913 von Walter Niemann systematisch für die Musik dieser Jahre verwendet wurde. Er entspricht demnach auch dem Selbstverständnis der Epoche als einer Zeit, welche die reichste musikalische Tradition unter den Bedingungen des unaufhaltsamen, modernen und entzaubernden gesellschaftlichen Fortschritts zu bewahren und weiterzuentwickeln versuchte, einer Zeit, die in der Katastrophe des Ersten Weltkrieges unterging. ■