

Bestimmungen der romantischen Musik

Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert führten auch einen Wandel herbei, was die öffentlichen Institutionen, das Publikum und selbst die Musikinstrumente betraf. Oper, Symphonieorchester und Kammermusikgruppen werden gewissermaßen zu öffentlich-bürgerlichen Institutionen. E.T.A. Hoffmann spricht nicht von ungefähr von einer „Vervollkommenung der Instrumente“ und der „größeren Virtuosität der Spieler“. Andreas Streicher, der originelle Jugendfreund Schillers, verbesserte maßgeblich in seiner Wiener Fabrik das „Lieblingsinstrument des 19. Jahrhunderts“, das Klavier, das Beethoven bevorzugt spielte. Versucht man den Begriff romantische Musik genauer zu bestimmen, so lässt sich zunächst der Einfluß romantischer Literatur und Ästhetik konstatieren, die den Kompositionen vorangehen. Es kommt bei Hoffmann und Schumann auch zu einer Verbindung von Poesie und Musik, was natürlich auch besonders für die Gattung Lied von Schubert bis Mahler reklamiert werden kann. Der Musikologe Carl Leonhardt definierte 1947 in einem Zyklus Tübinger Vorlesungen über Romantik die „wesentlichen Merkmale des romantischen Musikers gegenüber dem Klassiker“ mit folgenden Stichworten: gesteigerter Subjektivismus, Gestaltung persönlicher innerer und äußerer Erlebnisse, Hervortreten des Lyrischen, der „Stimmung“, Überwiegen des subjektiven Ausdrucks über das Formale. Er versteht unter romantischer Musik die Werke Webers, Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, weist auf die sogenannte „neudeutsche Schule“ (Wagner, Liszt und Nachfolger) hin und deutet eine Fortsetzung über Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauß, Hans Pfitzner bis zum jungen Schönberg an. Auf der anderen Seite sieht Leonhardt in der A-dur-Sonate Beethovens, opus 101, „die ganze romantische Musik in nuce beschlossen“.

Die Gleichzeitigkeit von romantischer Musikästhetik und Wiener Klassik bereiten in der Tat, wie Dahlhaus in seinem Buch über klassische und romantische Musikästhetik anmerkt, einer differenzierten Definition einige Schwierigkeiten. Für E.T.A. Hoffmann bedeutet klassische Musik das „Vollendete, Paradigmatische“. Messen von Palestrina oder Bach dienen ihm als klassische Beispiele ebenso wie die Opern von Gluck, Mozart und sogar Spontini. Beethovens *Egmont*-Ouvertüre ist nach Hoffmann im Ausdruck romantisch und in der Kompositionstechnik klassisch. Da er ähnliches für Mozarts Opern reklamiert, lässt sich verstehen, dass Hoffmann in seinen literarisch-ästhetischen Vorgriffen auch die Werke Glucks, Haydns, Mozarts und Beethovens ebenfalls gewissermaßen romantisch interpretiert. Man könnte die Komponisten der Wiener Klassik, vor allem Beethoven, zu den Transformatoren zählen, welche den Kompositionsstil des 18. Jahrhunderts für den neuen des 19. Jahrhunderts kreativ umgestalteten. Vielleicht ließen sich auch die Unterschiede von Klassik und Romantik in der Musik vereinfacht auf die Formel Gustav Beckings bringen: „Der romantische Musiker verfährt

im Gegensatz zu Beethoven lieber assoziativ als funktionell“. Sucht klassische Musik ein Gleichgewicht zwischen Ausdruck und Form, so sind für die romantischen Komponisten Ausdruck und Einfall entscheidender als die Form. Für Leonhardt liegt deshalb der Akzent bei den romantischen Komponisten mehr auf den kleinen Formen, dem Lied und dem lyrischen Klavierstück. Doch das ist gewiß eine minimalistische Übertreibung, denn die romantischen Komponisten vernachlässigen keineswegs die Gattung Symphonie oder die Oper von Carl Maria von Weber, Ludwig Spohr, Heinrich Marschner bis hin zur Konzeption des Gesamtkunstwerks bei Richard Wagner.

Wie Heinrich Heine die sogenannte Kunstperiode der deutschen Literatur mit Goethes Tod (1832) ausklingen lässt, so könnte man mit dem Tode Beethovens (1827) und Franz Schuberts (1828) auch einen Neubeginn in der Musik im Sinne der Romantik ansetzen. Es wäre allerdings in diesem Zusammenhang zu fragen, ob es sinnvoll ist, die Entwicklung der Musik ähnlich wie die der Literatur in Phasen zu gliedern: in Früh-, Hoch-, und Spätromantik. Es versteht sich von selbst, dass die verschiedenen Generationen von Komponisten die tradierten Gattungen wie Instrumentalmusik, Oper, lyrische Klavierstücke, Lieder, Kammermusik und symphonische Dichtung aufgegriffen und weiter verändert haben. Dabei gehen viele Tonkünstler, wie die Romantiker sie gerne nannten, vom 19. bis zum 20. Jahrhundert durchaus eigene Wege. Sie reichen von Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Franz Schubert, Richard Wagner über Johannes Brahms, Anton Bruckner, Richard Strauss, Gustav Mahler bis hin zu Arnold Schönberg und dessen Schüler. So wie Shakespeare im 18. Jahrhundert der deutschen Dichtung die Zunge löste und zu sich selbst befreite, so könnte man behaupten, legten Beethovens Sonaten und Symphonien den Grundstein zu einer neuen Richtung nicht nur der deutschen, sondern auch – allerdings weniger ausgeprägt – der europäischen Musik im 19. Jahrhundert. In diesem Kontext fällt auf, dass sowohl bei Wackenroder als auch bei Hoffmann die musiktheoretischen Entwürfe an die fiktionalen Gestalten eines Tonkünstlers und Kapellmeisters angeschlossen sind. In einem Fall heißt er Joseph Berglinger, im anderen Johannes Kreisler. Robert Schumann wird dann den letzten Fall musikalisch in den *Kreisleriana* (Opus 16, 1838) thematisieren.

Eine Variante des fiktionalisierten romantischen Tonkünstlers stellt Thomas Manns Tonsetzer Adrian Leverkühn dar, in dessen Liedkompositionen sich Wort und Klang auf vollkommene Weise gegenseitig bestätigen. Der Komponist selbst meint geradezu im Sinne des romantischen Konzepts der absoluten Musik. „Es wendet Musik hier ihr Auge auf sich selbst und schaut ihr Wesen an“. Musik im Gegensatz zu anderen Kunstgattungen kann nach den Vorstellungen der Romantiker nicht Nachahmung der Natur sein, da sie sich geistiger Mittel bedient und, wie es Novalis einmal formuliert: „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen“. Die andere Seite der Medaille steckt in der mehr oder weniger rhetorischen Warnung Friedrich Nietzsches in

der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik: „Vor der deutschen Musik aber mag sich der Lügner und Heuchler in acht nehmen: denn gerade sie ist, inmitten aller unserer Kultur, der einzig reine, lautere und läuternde Feuergeist, von dem aus und zu dem hin, wie in der Lehre des großen Heraklit von Ephesus, sich alle Dinge in doppelter Kreisbahn bewegen: alles, was wir jetzt Kultur, Bildung, Zivilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysos erscheinen müssen.“