

16. Die Romantik war kein Stil, sie war Weltanschauung

Das Intonationsverfahren romantischer Musik

Als im Juni 1967 die berühmt gewordene LP der Beatles „Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band" erschien, kommentierte der Spiegel: „Noch nie waren die Beatles ihren Fans ferner" (26.6.1967). Der Kritiker war offenbar der Meinung, daß die differenzierte Musik und die stilistische Vielfalt der Pilzköpfe bei ihren auf harten Beat eingeschworenen Fans keine Resonanz finden könnten.

Die stilistische Vielfalt bestand darin, daß harter Beat mit folkloristisch angehauchten Songs, mit Soft-Klängen und dem adaptierten Sound indischer Musik abwechselte. Die Musik trat gleichsam kostümiert auf: das jeweils gewählte Stil-Kostüm unterstützte assoziativ die Botschaft, die vermittelt wurde: Sitar-Klänge intonierten die Botschaft von der Entfremdung und dem geheimen Einssein der Menschen, Harfen- und Streicherklänge umgaben die Ballade von der Sehnsucht nach Freiheit und „fun" (She's Leaving Home), harte Beatrhythmen kennzeichneten die Liebesleidenschaft im Lovely-Rita-Song, usw. Erfahrungen mit der geschilderten Technik des Stilzitats bei den Beatles können ein Verständnis anbahnen für ein Verfahren romantischer Musik, das man als Intonationsverfahren¹ bezeichnen könnte und das an Stücken wie Schuberts Lied „Einsamkeit" (S. 26 ff.), dem Finale aus der 1. Symphonie von Brahms (S. 47ff.) oder Chopins Nocturne (S. 128 ff.) bereits beobachtet werden konnte. Dieses Verfahren, das der Vermittlung der Inhalte romantischer Weltanschauung dient, ohne eigentlich einen eigenen Stil auszubilden, wird im folgenden thematisiert.

a) Zum Begriff des Romantischen

Text 1 Die Bezeichnungen „romanticism" und „romantic" erscheinen zuerst um die Mitte des 17. Jahrhunderts in England; sie werden pejorativ gebraucht und sollen das Schwärmerisch-Überspannte und Irrationale des heroisch-galanten Barockromans verspotten. (...)

Der Terminus „romantisch" findet sich zum ersten Mal 1734. (...) Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bürgert sich die „englische" Vokabel „romantique" auch in Frankreich ein: Jean-Jacques Rousseau benutzt diese Schreibweise in seinen *Reveries du promeneur solitaire* (1778), bezogen auf die Ufer des Bieler Sees. „Romantique" ist auch das Alpenpanorama in seiner *Nouvelle Heloise* (1761), wobei diese Bezeichnung schon die Bedeutung von „interessant", „bezaubernd", „erregend" erhält.

Allmählich verliert das Wort „romantisch" den negativen Beigeschmack, den ihm die Aufklärung verliehen hatte. (...)

Friedrich Schlegel hat das Zauberwort „romantisch" verschieden ausgedeutet. Für ihn ist dieses Wort synonym mit „schwärmerisch" und „überspannt", von 1797 an auch identisch mit „interessant". Aus: Eckart Kleßmann, *Die deutsche Romantik*, Köln 1979, S. 10f.

1 Der Begriff „Intonation" wird hier im Sinn der musik-semantischen Lehre von Boris Assafjew gebraucht. Mit dem Begriff bezeichnet er in Anlehnung an die Sprach-„Intonation" musikalische Stilmerkmale, die in Verbindung mit musikalischen Traditionen zu bestimmten Inhalts- und Ausdrucksmustern geworden sind.

(Vgl. Honneger/Massenkeil, *Das Große Lexikon der Musik*, Freiburg 1982, Stichwort „Intonation".)

Text 2 Begriffe wie „romantische Oper", „romantisches Lied", „romantisches Klavierstück" und dergleichen entstammen erst dem späteren 19. Jahrhundert und sind als zusammenfassende historische Gruppen erst von der neueren

Musikgeschichtsschreibung eingeführt worden. In der Frühzeit ist das Adjektiv mehr gelegentlich gebraucht worden, um damit etwas über den Inhalt oder den Charakter eines einzelnen Dicht- oder Musikwerks anzudeuten. Aus: Friedrich Blume, Epochen der Musikgeschichte, Kassel 1974, S. 307.

b) Versuch, den romantischen Stil rein-musikalisch zu bestimmen

Text 3 Als musikgeschichtliche Epoche bilden Klassik und Romantik eine Einheit. (...) Dementsprechend gibt es keinen „romantischen Stil“ als solchen, wie es definierbare und abgrenzbare Stile für andere Epochen der Musikgeschichte gibt. Es gibt nur eine langsame Wandlung desjenigen Stiltypus, der sich am Anfang des klassisch-romantischen Zeitalters herausgebildet und sich von dort aus entwickelt, gesteigert, kompliziert, differenziert, überspitzt und schließlich zersetzt hat (...).

Das periodische Metrum und die verfeinerte Rhythmik bleiben zunächst, später mit Einschränkungen, die Grundlage. (...) Wie sich für dieses fundamentale Bauprinzip, die achttaktige Periode, im Laufe des 19. Jahrhunderts kaum eine wesentliche Fortentwicklung, ja im Vergleich zu Beethoven eher eine Rückbildung beobachten läßt, so verhält es sich auch mit dem Rhythmus, der im klassischen Zeitalter äußerst nuanciert, äußerst sensibel gehandhabt und damit zu einem wesentlichen Teil der Träger des Ausdrucks geworden war. Es ist auffallend, daß die „romantischen“ Musiker ihn oft mit einer gewissen Stereotypie behandeln. (...)

Eine Vergrößerung der Tempi und eine Art Flucht in die Extreme sind in der späten Romantik nicht zu verkennen. (...)

Die Musik des klassisch-romantischen Zeitalters beruht uneingeschränkt auf dem Dur-Moll-System (...). In der Praxis treten die Molltonarten gleichberechtigt und mit gleicher Häufigkeit neben die Durtonarten, und unter ihnen erlangen die entfernteren, die in der Hochklassik nur äußerst selten und nur vorübergehend gebraucht wurden, eine Vorzugsstellung. (...)

Ein charakteristisches Merkmal der „romantischen“ Tonartenbehandlung ist der flüssige Wechsel, das unmerkliche Gleiten der Modulationen und Ausweichungen. In der Hochklassik entspricht die Kadenz noch der Sinngliederung des Satzes und hat konstruktiven Wert (...). Ein sehr großer Teil der tonalen Kontrasteffekte bei den Komponisten des 19. Jahrhunderts beruht auf der Terzverwandtschaft (...).

Überdies ist die romantische Harmonik durch den reichlichen Gebrauch üppiger Alterationen gekennzeichnet und erhält durch sie den Charakter des weichen Gleitens, der flüssigen Übergänge, die die Konturen verschleiern (...).

Die Suprematie der Melodie über alle anderen Elemente, die in der früh- und hochklassischen Musik oberstes Gesetz gewesen ist, blieb es auch in den späteren Phasen der klassisch-romantischen Epoche (...).

[Der] liedmelodische Thementypus ist über das Instrumentalwerk der ganzen Romantik verbreitet (...). In der Melodienseligkeit der romantischen Instrumentalmusik löst sich der ursprüngliche Sinn der Sonatenform, der Kampf der Gegensätze und ihr Zusammenstoß in der durchführenden Bearbeitung des thematischen Ausgangsmaterials, in die ausdrucksstarke, aber formenschwache Gegensätzlichkeit von Gefühlsbereichen und Klangflächen auf. (...)

Es war eine der größten Leistungen der sogenannten „neudeutschen“ Bewegung, in dieser Beziehung einen neuen Weg gebahnt zu haben. In Wagner, Bruckner und R.

Strauss hat sich ein neuer Geist der thematischen Erfindung gezeigt, der wieder stärkere, formbildende Kräfte aus sich entband. Aus: Friedrich Blume, Artikel „Romantik“, MGG XI, 802-814.

Prüfen Sie die Feststellungen Friedrich Blumes an romantischer Musik nach, z.B.:

(1) am 2. Satz der 4. Sinfonie von Mendelssohn (S. 71 ff.),

(2) an der Sinfonischen Dichtung „Prometheus“ von Liszt (S. 154f.),

(3) am Finale der I. Sinfonie von Brahms (S. 47ff.).

c) Individualität und Originalität des Komponierens, Verbindung der Künste

Stilelemente romantischer Musik definitorisch zu bestimmen erweist sich zum einen deshalb als schwierig, weil der romantische Künstler bzw. Komponist jede Form stilistischer Normierung als kunstfremd beargwöhnt, vielmehr auf der Individualität und Originalität des künstlerischen Schaffens besteht. Zum anderen bezweifeln romantische Künstler, ob das Wesen romantischer Kunst in Regeln und Gesetzen zu fassen ist, die nur einer bestimmten Kunstgattung eigen sind. Sie sind überzeugt, daß die künstlerischen Entscheidungen letztlich aufgrund einer romantisch-künstlerischen Gesinnung getroffen werden, die für alle Künste gleichermaßen gilt. Daraus folgt, daß sie dem Handwerklichen in einer bestimmten Kunstgattung mit einer gewissen Verachtung begegnen, daß sie sich für die verschiedenen Künste gleichermaßen interessieren - statt von Doppelbegabung sollte man lieber von allgemein-künstlerischem Interesse sprechen — und daß sie die Künste einander annähern wollen.

Text 4 Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf freigegeben.

Aus: Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (1835), (Hg. H. Schulze), Wiesbaden o. J., S. 51.

Text 5 (...) Jeder große Komponist - erweist sich als solcher nur dadurch, daß er sich über die Sphäre der Epigonen durch Neuheit, Originalität und Individualität erhebt und zugleich dem ethischen und poetischen Charakter seiner Epoche entspricht - muß die Dämme aller „Gewohnheiten“, welche wie dichtgedrängte Schafherden das Fortschreiten hindern, durchbrechen, andere Gebiete als die schon sattsam ausgebeuteten betreten, eine andere Darstellungsweise als diejenige finden, welche als unübertreffliches Muster nur für das stereotype Anstaunen des großen Haufens mittelmäßiger Musiker, unfruchtbarer Ästhetiker, unwissender Dilettanten, namentlich eingebildeter Kunstkenner besteht. Aus: Franz Liszt, Schriften zur Tonkunst (1856), (Hg. W. Marggraf), Leipzig 1981, S. 265 f.

Text 6 Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freien Kunstwesen zusammen und nur nach Beschaffenheit in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind.

(...)

Vollkommene Oper ist eine freie Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas. Aus: Novalis (1772-1801), Schriften (Hg. R. Samuel), Stuttgart 1960, Band 2, S. 564.

Text 7 Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehn — musikalische Kunstwerke nur in schön dekorierten Sälen hören. - Poetische Kunstwerke aber nie ohne beides zugleich genießen. Ebd., S. 537.

Text 8 [C. D. Friedrich schickt 1835 sechs Gemälde an den russischen Staatsrat Shukowksi:] Um die Wirkung zu erhöhen, so diese Bilder zur glücklichen Stunde, im günstigen Fall, daß sie gefielen, machen könnten, so wünschte ich, daß sie nur in Begleitung von Musik gesehen würden.

Aus: Caspar David Friedrich, Brief vom 12.12. 1835, zit. nach: S. Hinz, C. D. F. in Briefen und Bekenntnissen, München 1974, S. 105.

Text 9 So sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden (...), Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft. Friedrich Schlegel (1772-1829), zit. nach: Eckart Kleßmann, a.a.O., S. 141 f.

Text 10 Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als wer seine Weisheit allein aus Marpurg usw. hergeholt.

Aus: Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, a.a.O., S.243.

Text 11 Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Sinfonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Statue, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. E[usebius]. Die Ästhetik der einen Kunst ist die der ändern; nur das Material ist verschieden. Fl[orestan]. Ebd., S. 25 f.

Text 12 Viele Romantiker sind künstlerisch doppelbegabt: Die Maler Runge, Friedrich, Pforr und Ferdinand Olivier schreiben Gedichte, Runge außerdem zwei der schönsten Märchen deutscher Sprache in Niederdeutsch (Von dem Fischer und syner Fru, Von dem Machandelboom); Clemens Brentano zeichnet und sammelt alte Kunst; Carl Gustav Carus ist Arzt, Schriftsteller und Maler, und E. T. A. Hoffmann ist das Universalgenie unter ihnen: Er ist Jurist, Theaterdirektor, Zeichner, Komponist und Dichter. Aus: Eckart Kleßmann, a. a. O., S. 142.

Text 13 Die Romantik war kein Stil, sie war Weltanschauung. Romanik, Gotik, Renaissance, Manierismus, Barock und Rokoko, Klassizismus sind eindeutige Stilbegriffe, aber die Romantik hat nie einen Stil im Sinne eines klar identifizierbaren Formenkanons (...) entwickelt. Die Kunst der Romantik wird bestimmt von Inhalten und den durch sie ausgelösten Empfindungen. Ebd., S. 7.

Text 14 Ein Kunstwerk der Gotik oder des Barock kann nach stilistischen Prinzipien definiert werden, unbeschadet seines Inhalts; die Romantik ist nicht Stil im formalen Sinn, sie ist Stil immer nur in ideologischer, weltanschaulicher Sicht. Wir können auch gotische Malerei begreifen, ohne einen Roman (etwa) der Gotik zu kennen, aber wir müssen romantische Romane hinzuziehen (oder andere Äußerungen romantischer Lebensauffassung), wenn wir die Kunst der Romantik verstehen wollen.

Zum ersten Mal in der deutschen Kunstgeschichte ruht die bildende Kunst unablässig auf einem ideologischen Unterbau, der sich aus zahlreichen theoretischen Erwägungen und den Schöpfungen der Künste zusammensetzt. Nie zuvor ist über Kunst im weitesten Sinne soviel nachgedacht und formuliert worden wie zur Zeit der Romantik. Ebd., S. 13 f.

Text 15 Romantisch ist kein definierbarer Stil, sondern eine geistige Haltung. Aus: Friedrich Blume, Epochen der Musikgeschichte, Kassel 1974, S. 314.

Text 16 Es ist (...) völlig unromantisch, wenn das Wort romantisch noch als ein streng umschriebener Begriff gebraucht wird, wenn es noch nicht das vage Programm einer

ganzen Kunst- und Weltanschauung bedeutet. Aus: Arnold Schmitz, Das romantische Beethovenbild (1927), Neudruck Bonn 1978, S. 42.

Gestaltungsvorschlag

(1) Suchen Sie passende Musik zu romantischen Bildern oder passende Bilder zu romantischer Musik (vgl. Texte 7 und 8).

(2) Organisieren Sie eine Veranstaltung für die Schulöffentlichkeit, in der mit einführenden Worten romantische Bilder gezeigt werden, zu denen (live oder vom Tonträger) passende romantische Musik erklingt.

d) Das romantische Intonationsverfahren

Text 17 Dem wahren Komponisten enthüllt die Musik willig ihre Geheimnisse; er ergreift ihren Talisman und beherrscht damit die Phantasie des Zuhörers, so daß auf seinen Ruf diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt, und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendungen möchte wohl die *eigentliche* musikalische Malerei bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Struktur, alles muß da zusammenwirken. (...) Es gibt (...) gewisse Melodien, die z.B. an Einsamkeit, an Landleben, erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Klarinetten, Hoboen, Fagotte wird dies Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Ebenso wird man bei gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wohl tiefer als darin liegt, daß das Hörn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist.

Aus: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Schriften zur Musik (1812), (Hg. F. Schnapp), München 1977, S. 115.

Text 18 Im (...) höheren Sinn wäre (...) *Ton eines Stückes* der tiefere Charakter, der durch die besondere Behandlung des Gesanges, der Begleitung der sich anschmiegenden Figuren und Melismen, ausgesprochen wird. Aus: Ders., Fantasie- und Nachtstücke (1814), (Hg. W. Müller-Seidel), München 1976, S. 57.

Text 19 Das wäre eine kleine Kunst, die nur Klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte.

Aus: Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, a. a. O., S. 22.

Text 20 Wer Romantik sagt, meint moderne Kunst — das heißt Intimität, Geistigkeit, Farbe, Streben nach dem Unendlichen, ausgedrückt mit allen Mitteln, deren die Künste fähig sind.

Charles Baudelaire (1821-1867), zit. nach: Das romantische Zeitalter, 8. Die verlorene Unschuld (Hg. R.E. Moritz), Manuskript zur Sendereihe des Bayerischen Fernsehens, München 1984, S.3.

Text 21 Im „Freischütz“ liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten *Ton- und Klangfarben* [Hervorhebung vom Vf.] zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten. (...) Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben, war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um (...) Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der

Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Clarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein scheinen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge.

Johann Christian Lobe, Gespräche mit Carl Maria von Weber (1869), zit. nach: Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare (Hg. A. Csampai und D. Holland), Hamburg 1981, S. 153 f.

Text 22 Der romantische Musiker verfährt im Gegensatz zu Beethoven lieber assoziativ als funktionell. (...) [das] gilt auch für die romantische Instrumentation. Bei Beethoven ergibt sich noch wie bei Haydn und Mozart die Instrumentation aus dem tektonischen Geschehen, mag er auch die verschiedenen Klanggruppen mannigfacher mischen, einzelne Instrumente individueller und virtuoser behandeln als die beiden ändern. Der Romantiker dagegen entdeckt seine Instrumentationsfarben erst, wenn irgendeine Assoziation ihn darauf führt. Aus: Arnold Schmitz, Das romantische Beethovenbild, Bonn 1978, S. 114 f.

Text 23 Bekanntlich stellt schon A. W. Schlegel dem plastischen Geist der antiken den pittoresken der romantischen Poesie gegenüber.¹ Auch die gebildeten Musiker bedienten sich dieser Bezeichnung. Der junge Schumann spricht 1836 davon, daß von den Musikern seiner Zeit das „Charakteristisch-Pittoreske... jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird“.²

Ebd., S. 129.

Vieles spricht dafür, statt nach einem einheitlichen romantischen Stil zu suchen, dessen Grundzüge in der Vielfalt romantischer Musik kaum zu entdecken sind, die möglichen „Töne oder Tonfarben“ zu benennen, deren sich die romantische Musik in einer Art von *Intonationsverfahren* bedient (vgl. S. 94, Text 40).

1 Dt. National-Literatur 143, 87. 2 Ges. Schriften I 236.

Der künstlerische Stil der Romantiker hat einen eklektischen Zug, mit einem deutlichen Hang zum zitathaften Intonieren von Stilen der Vergangenheit, die von „Poesie“ erfüllt scheinen. Bezeichnend ist, daß Friedrich Wilhelm Schinkel beim Bau der Werderschen Kirche 1824—1830 in Berlin sowohl einen Renaissance-Entwurf als auch einen gotischen Entwurf ausgearbeitet und zur Auswahl vorgelegt hat!

Romantische Musik wird offenbar nicht dadurch romantisch, daß sie sich einer romantischen Melodik, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation bedient, sondern dadurch, daß sie auf Evokation romantischer Gedanken, Vorstellungen und Gefühle hin angelegt ist. Die stilistischen Mittel dafür findet sie im Repertoire der klassischen Musik, das sie differenziert und erweitert, aber stilistisch schöpft sie auch aus Anregungen durch Palestrina, durch Bach, durch das Volkslied, durch Folklore unterschiedlicher Nationen. Versuchsweise und ohne Anspruch auf Vollständigkeit könnte man etwa folgende „Töne“ nennen, die der romantische Komponist auf seiner Palette bereithält, wobei die evozierten Gefühle und Vorstellungen durch die jeweils beigefügten Zitate verdeutlicht werden:

— den Volksliedton

(„Mit wehmütiger Freude überkommt uns das alte reine Gefühl des Lebens“; Achim von Arnim)

— den Gebets- oder Choralton

(„Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war“; Novalis)

— den seraphischen Ton

(„Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meist vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur (...) spricht sich aus im Akkord (...) und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thronet und doch uns einschließt (...). Es ist wahrhaftige Musik aus der anderen Welt"; E.T. A. Hoffmann über die Musik Palestrinas)

— den idyllischen Ton

(„Wie schön ist das alles, die Natur, die Unschuld des Lebens"; Hans Pfitzner über den 2. Satz von Beethovens Pastorale)

— den hymnischen Ton

(„Mit mächtigsten Strahlen dringt das Sonnenlicht in den Kerker: Freiheit! Freiheit! jauchzt die Erlöserin; Freiheit! göttliche Freiheit! ruft der Erlöste"; Richard Wagner über den Schluß der 3. Leonoren-Ouverture von Beethoven)

— den naiv-verspielten Ton

(„Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz"; E. T. A. Hoffmann über Haydns Kompositionen)

— den national-folkloristischen Ton

(„Die Musik schafft das Volk. Wir Komponisten arrangieren sie nur"; Michail Glinka)

— den archaischen Ton

(„Unsere Gesinnung (...) ist (...): an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdrucke zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können"; Robert Schumann)

— den elegischen Ton

(„Zürne nicht, daß es Tränen im Leben gibt, zürnst du denn den Dissonanzen und den Molltönen in der Musik und liebst du sie nicht?" Robert Schumann)

— den tragisch-zerrissenen Ton

(„Herzzerschmetternder Aufschrei: die Seele trägt ihre Last nicht mehr, sie hält den ruhelosen Taumel nicht aus, sie wirft selbst die Vision ewiger Ruhe von sich, die in ihr auftaucht, sie knirscht, sie leidet schrecklich"; Friedrich Nietzsche über die Einleitung des Finales der 9. Symphonie von Beethoven)

— den Schicksalston

(„Das ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unseren Drang nach Glück, sein Ziel zu erreichen, hindert, die eifersüchtig darüber wacht, daß Glückseligkeit und Ruhe nicht überhand nehmen, daß der Himmel nicht wolkenlos sei, die wie ein Damoklesschwert über unserem Haupte schwebt und unsere Seele unausgesetzt vergiftet. Diese Macht ist unbesiegbar und unentrinnbar"; Peter Tschaikowsky über das Einleitungsthema des 1. Satzes seiner 4. Symphonie)

— den dämonischen Ton

(„Siehst du es lauern, das bleiche Gespenst mit den rot funkelnden Augen - die krallichten Knochenfäuste aus dem zerrissenen Mantel nach dir ausstreckend? - die Strohkrone auf dem kahlen glatten Schädel schüttelnd! - Es ist der Wahnsinn. (...)

Toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen ?(...) Verruchter, du hast mir alle Blumen zertreten - in schauerlicher Wüste grünt kein Halm mehr — tot - tot — tot-"; E.T. A. Hoffmann, poetische Paraphrase zu Kreislers c-Moll-Improvisation)

Versuchen Sie, einige der genannten „Töne“ in Ihnen bekannter romantischer Musik zu identifizieren. (Die vorliegenden Kursmaterialien bieten reichlich Material.)

Richard Wagner: „Tannhäuser“, Einleitung zum dritten Aufzug

Intonation und Evokation romantischer Vorstellungen Informationen zum Werk

Die Handlung der Oper spielt im Anfang des 13. Jahrhunderts. Bei einem Sängerwettstreit auf der Wartburg im Kreise der Minnesänger hat Tannhäuser es gewagt, die Konventionen der Gesellschaft zu durchbrechen und von der Erfahrung sinnlicher Liebe zu singen. Von fast allen Anwesenden geächtet wird ihm auferlegt, nach Rom zu pilgern, seine Sünden zu büßen und den Papst um Vergebung zu bitten. Der Papst verweigert ihm die Vergebung, aber durch den Opfertod und die Fürbitte der ihn liebenden Frau, Elisabeth, wird ihm Erlösung zuteil. Eine Reihe der in der Einleitung verwendeten Melodien kommen im Verlauf der Oper textiert vor:

- Takt 1—3, 6—8 usw.: „Zu dir wall ich mein Jesu Christ, der du der Pilger Hoffnung bist“ (Rompilger)
Takt 3-6: „Ich fleh für ihn, ich flehe um sein Leben“ (Elisabeth)
Takt 23-30: „Ach schwer drückt mich der Sünden Last“ (Tannhäuser)
Takt 47-51: „Erlösung ward der Welt zuteil“ (Rompilger)

Andante assai lento $\text{♩} = 50$

Ob. Kl.

f g. Hr. *p*

p

pp *f* g. Hr. *p*

7 Fl. Ob. *pp* Fg. Hr. *p*

13 Str. *pp*

17 Fg. Hr. *p* Str. *pp* *piu p*

22 Fg. Hr. *p* *poco cresc.* *p* Kl. *p*

27 Ob. *poco cresc.* *p* Str.

31 Str. *pp poco cresc.* *dim.* *pp* *p* Hbl. Hr. *mf*

35

dim. > p *piu p* p < ff dim. f > p

Vc. Hbl. Hr.

41

f > p pp poco a poco

Str.

44

cresc. - p

f *piu f.* ff *

W. Sehr breit.

47

ff dim. p pp

Trp. Pos. Str.

52

cresc. -

Musical score system 1, measures 52-54. The system consists of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many slurs and ties. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *f*, *più f*, and *ff*. A small asterisk is located at the end of the system.

55

Musical score system 2, measures 55-60. The system consists of two staves. The upper staff is marked *Trp. Pos.* and contains a melodic line with many slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings include *ff* and *dim.*. Asterisks are placed below the lower staff at measures 55, 57, 59, and 60.

61

Musical score system 3, measures 61-63. The system consists of two staves. The upper staff is marked *Str.* and contains a melodic line. The lower staff is marked *Pk.* and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *molto cresc.*

Musical score system 4, measures 64-66. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *più f*. A small asterisk is located at the end of the system.

64

Musical score system 5, measures 67-69. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *ff*.

65

Musical score system 6, measures 70-73. The system consists of two staves. The upper staff is marked *Str. (pizz.)* and contains a melodic line. The lower staff is marked *V. Orch.*, *Pk. Bässe*, *Hr.*, and *Pos.* and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f*, *p*, and *più p*. Asterisks are placed below the lower staff at measures 71 and 73.

69 *4 Solo-Violen* *sehr ausdrucksvoll*

75

80

86 *Der Vorhang geht auf. Tal vor der Wartburg, wie am Schlusse des ersten Aufzugs. Der Tag neigt sich zum Abend. Auf dem kleinen Bergvorsprunge rechts liegt Elisabeth vor dem Muttergottesbilde betend ausgestreckt. Wolfram kommt links von der waldigen Höhe herab; auf halber Höhe hält er an, als er Elisabeth gewahrt*

Aus: Richard Wagner, Tannhäuser, KLA, Ed. Peters Nr. 8217, S. 212 ff.

- (1) Wie ist das Stück im einzelnen gegliedert?
- (2) Wagner bedient sich eines Intonationsverfahrens. Welche „Töne“ sind erkennbar?
- (3) Die Einleitung stellt eine „Sinfonische Dichtung“ im kleinen, überschrieben „Tannhäusers Pilgerfahrt“, dar. Welcher Inhalt der Musik kristallisiert sich aufgrund der Intonationen heraus?

Weitere Anregungen

Im Hinblick auf das romantische Intonationsverfahren können analysiert werden:

- Carl Maria von Weber: Freischütz-Ouvertüre
- Anton Bruckner: 4. Symphonie („Romantische“), 1. Satz

„Programm“: Mittelalterliche Stadt — Morgendämmerung — Von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe - die Tore öffnen sich - Auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie, der Zauber der Natur umfängt sie - Waldesrauschen - Vogelsang - und so entwickelt sich das romantische Bild weiter...

Zur Frage der Echtheit des Programms siehe: Constantin Floros, Brahms und Bruckner, Wiesbaden 1980, S. 171-181.