

Signe Rotter-Broman (Berlin)

Vom Nutzen und Nachteil der Spätromantik für die Musikhistoriographie¹

Der Begriff „Spätromantik“ ist im musikbezogenen Schrifttum nach wie vor weit verbreitet. Er wird dabei vor allem in zwei Bedeutungen gebraucht. Zum einen werden viele, ja fast alle Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die nicht den Rubriken „Moderne“ oder „Neue Musik“ zugeordnet werden, also grob alle Nicht-Schönbergs, alle Nicht-Strawinskys und – je nach Standpunkt – Nicht-Debussys, als „Spätromantiker“ etikettiert; Belegstellen lassen sich in der Tonträgerpublizistik ebenso finden wie in Programmheften, Opern- und Konzertkritiken sowie in Lexikonartikeln.² Komponisten, die in diese Rubrik fallen, sind – obwohl das musikwissenschaftliche Schrifttum zu jeder dieser Figuren mittlerweile weitaus differenziertere Sichtweisen anbietet – etwa Richard Strauss, Gustav Mahler, Max Reger, Hans Pfitzner, ebenso auch Komponisten aus anderen europäischen Ländern, wie etwa Maurice Ravel, Edward Elgar, Alexander Skrjabin, Carl Nielsen oder Jean Sibelius. Die zweite Verwendungsweise bezieht sich nicht auf Personen, sondern auf das musikalische Material, insbesondere eine bestimmte Art von Harmonik. „Spätromantische Harmonik“ geht, so die landläufige Auffassung, von den Prinzipien der funktionsharmonisch basierten klassisch-romantischen Syntax aus, erweitert sie aber zugleich mit Hilfe von Chromatik, Enharmonik und anderen Mitteln auf eine charakteristische Weise, mitunter bis an ihre Grenzen.³

Die Bezeichnung „Spätromantik“ steht in beiden Fällen nicht für sich, sondern markiert eine Differenz: nämlich den Abstand zu den Zentralgestalten der Neuen Musik bzw. der Moderne und ihren kompositorischen Verfahren, insbesondere zu denjenigen Arnold Schönbergs und seines Kreises ab 1908/09, die von Musikkritikern (nicht von Schönberg selbst) als „atonal“ bezeichnet wurden.⁴ Im Gefolge dieser Unterscheidung begegnet auch heute noch häufig die Formulierung, spätromantische Harmonik sei im Vergleich zu Schönbergs Musik ab 1908/09 „noch“ tonal.

Dieses „Noch“ hat es in sich. Denn mit ihm wird der kompositorische Werdegang eines – oder einiger sehr weniger – Komponisten im offensichtlichen Widerspruch zur Kontinuität tonalen Komponierens auch im 21. Jahrhundert zur Referenzmarke der Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts erhoben. „Spätromantik“ fungiert dann primär als retrospektive Gegenwelt zu dieser Erneuerungsbewegung, und dies selbst dann,

1 Dieser Aufsatz stellt eine leicht überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung an der Universität der Künste Berlin vom 24. Oktober 2013 dar. Ich danke Dörte Schmidt, Susanne Fontaine, Matthias Pasdzierny und Philine Lautenschläger für wichtige Anregungen und Hinweise.

2 Nur ein Beleg von vielen für die Persistenz der Bezeichnung ist die Kategorie „Romantik und Spätromantik (bis 1910)“ in der Bibliographie des Musikschritftums (www.musikbibliographie.de; 11.3.2014).

3 Vgl. unten Anm. 54.

4 Elmar Budde, Art. „Atonalität“, in: *MGG*² Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 945–954, hier Sp. 946.

wenn sie – beispielsweise mit Hilfe der Chromatisierungshypothese⁵ – als notwendige Vorstufe derselben deklariert wird.

Wann, von wem und warum ist diese Vorstellung von Spätromantik eigentlich entwickelt und formuliert worden? Pointiert gefragt: Wussten die Spätromantiker, dass sie in der Spätromantik leben und die Moderne unmittelbar bevorstand? Bei näherem Hinschauen zeigt sich, dass dem Terminus „Spätromantik“ in den letzten hundert Jahren eine große Vielfalt von Bedeutungen, von Wertungen und von mitunter recht groß dimensionierten Geschichtsvorstellungen zugewachsen ist. Einige davon werden im heutigen pragmatischen Sprachgebrauch bewusst oder unbewusst weitergetragen. Manche sind uns auch gar nicht mehr vertraut und bedürfen der Rekonstruktion.

Das Ziel dieses Beitrags ist, den musikhistorischen Periodisierungsbegriff „Spätromantik“ in verschiedenen Phasen seiner Verwendung näher zu besichtigen, um zu fragen, was er im jeweiligen musikhistoriographischen Zusammenhang leisten konnte und sollte und was er an Problemen mit sich bringt. In diesem Sinne handelt er vom Nutzen und Nachteil des Begriffs. Man möge demgemäß von diesem Text keinen Überblick über eine musikgeschichtliche Epoche namens Spätromantik erwarten. Untersucht werden soll vielmehr in Ausschnitten die wechselvolle Geschichte der Vorstellungen von und über Spätromantik. Dabei versteht sich dieser Beitrag als erster, stichprobenartiger Kartierungsversuch eines recht unüberschaubaren Terrains.

* * *

Der Versuch, den oben gestellten Fragen anhand der einschlägigen Fachlexika und Enzyklopädien nachzugehen, ergibt eine bemerkenswerte Fehlanzeige. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* enthält in ihrer aktuellen Auflage zwar einen ausführlichen Artikel „Romantik und romantisch“⁶, doch „Spätromantik“ und „spätromantisch“ werden dort weder als eigenes Schlagwort noch als Unterpunkt verhandelt. In der aktuellen Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ergibt sich das gleiche Bild.⁷ Auch im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* fehlt ein Artikel dieses Namens, doch wird man im Register auf einen Artikel von Carl Dahlhaus zum Stichwort „Neuromantik“ verwiesen.⁸ Der Terminus „Neuromantik“ ist dem heutigen Sprachgebrauch jedoch so fremd, dass sich dieser Artikel als Bericht aus einer versunkenen Epoche liest. Dahlhaus führt an, dass Richard Wagner den Begriff „Neuromantik“ zunächst polemisch gegen Hector Berlioz gewandt habe, dass aber im Musikschritftum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem Wagner selbst als Neuromantiker bezeichnet wurde, insbesondere weil er eine ro-

5 Gemeint ist die Idee, dass die Chromatisierung der funktionalen Harmonik im späten 19. Jahrhundert, insbesondere seit Richard Wagner, eine entscheidende Vorstufe zur Auflösung der Tonalität um 1909 darstelle. Vgl. Signe Rotter-Broman, „Zur Funktion musikhistorischer Master Narratives für musikalische Analysen“, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim 2012, S. 93–106, hier S. 101.

6 Martin Wehnert, Art. „Romantik und romantisch“, in: *MGG²*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 464–507.

7 Jim Samson, Art. „Romanticism“, in: *NGroveD²*, Bd. 21 (2001), S. 596–603.

8 Carl Dahlhaus, Art. „Neuromantik“, in: *HmT* (1973), 6 Seiten. Dahlhaus hat diesen Artikel ein Jahr später zu einem Aufsatz erweitert: Dahlhaus, „Neuromantik“, in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 7), München 1974, S. 5–21 (auch in *CDGS* 6, S. 435–446). 1979 erschien eine englischsprachige Übersetzung unter dem Titel „Neo-Romanticism“ in *Nineteenth-Century Music* 3/2 (1979), S. 97–105.

romantische Ästhetik in einem anti-romantischen, realistischen, „positivistischen“ Zeitalter vertrat.⁹ Mit dem Begriff „Neuromantik“ werde somit hervorgehoben, dass Musik hier aus dem Gleichschritt mit den anderen Künsten ausschert.¹⁰ „Neuromantik“ sei im späten 19. Jahrhundert zudem ein Überbegriff, der unterschiedliche Trends einschlieÙe. So liest man beispielsweise 1877 bei Hermann Mendel und August Reissmann: „Im Gegensatz zu der älteren [...] romantischen Schule, bezeichnet man wohl auch Mendelssohn und Schumann als Neuromantiker, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt.“¹¹ Etliche Autoren verwenden aber laut Dahlhaus auch die Termini „Neudeutsche“ und „Neu-“ oder „Neo-Romantiker“ synonym und schließen daher die Linie Mendelssohn – Schumann – Brahms von der „Neuromantik“ aus.¹²

Dies alles hat, vordergründig betrachtet, mit „Spätromantik“ relativ wenig zu tun. Denn inhaltlich decken sich Neuromantik und die landläufige Vorstellung von Spätromantik kaum. Weder bezieht sich der Terminus „Neuromantik“ vorwiegend auf die Phase um 1900, noch schwingen dieselben Untertöne wie bei „Spätromantik“ mit. Es ist etwas ganz anderes, von einer Phase zu sprechen, die einen Neubeginn annonciert, als von einer Phase, die mit dem Präfix „Spät-“ beginnt und einen Untergangs- oder Endpunkt markiert. Allerdings werden einige Grundlinien aus dem Umfeld der Neuromantik im weiteren Verlauf des Textes unter veränderten Vorzeichen wieder begegnen. Methodisch wird an den Neuromantik-Beispielen immerhin schon deutlich, dass die Formierungen der jeweiligen Begriffe immer etwas mit einem Legitimationsinteresse und einer wertenden Hierarchie im weiten Feld der „Bindestrich-Romantiken“ zu tun haben. Nach diesen Aspekten wird auch im Folgenden zu fragen sein.

* * *

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob – und gegebenenfalls wie – andere Kunstwissenschaften das Etikett gebrauchen. Wie wird dort die Phase um 1900 bezeichnet? Gibt es dort „Spätromantiker“? Wie steht es dort um die Opposition zwischen „noch spätromantisch“ und „schon modern“? Eine Sichtung einschlägiger literatur- und kunsthistorischer Überblicksliteratur¹³ ergibt den Befund, dass die Phase um 1900 für Kunst- und Lite-

9 Dahlhaus, „Neo-Romanticism“, S. 99.

10 „[Music] was almost alone in bearing the burden of providing an alternative to the world following the industrial revolution. [...] On the other hand, because of its alienation from the positivist *Zeitgeist*, music could not lay claim to being a ‚representative‘ art, the document and reflection of its age.“ Dahlhaus, „Neo-Romanticism“, S. 101.

11 Hermann Mendel/August Reissmann, Art. „Romantik“, in: *Musikalisches Conversationslexikon*, hrsg. von dens., Bd. VIII, Berlin 1877, S. 397, zit. n. Dahlhaus, „Neuromantik“ (1973), S. 4.

12 „So begründet Berlioz eine neue Epoche: Die ‚neuromantische‘ oder ‚neudeutsche‘ Schule zieht, just in den Tagen der Revolution [sc. von 1830] nach Befreiung aus hergebrachten Formen ringend, die Herrschaft an sich.“ Bernhard Kothe/Rudolf von Procházka, *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte*, 11. Aufl. Leipzig/Prag 1926, S. 291, zit. n. Rainer Schmusch: Art. „Neudeutsche Schule“, in: *HmT* (2002), 19 Seiten, S. 18.

13 Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende und Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 9), München 1998 und 2004; Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005. Als Fallstudien für die heutige Verwendung des Begriffs in den Disziplinen seien exemplarisch genannt Wolfgang Nehring: *Spätromantiker: Eichendorff und E.T.A.*

raturhistoriker auf keinen Fall mehr mit dem Begriff „Spätromantik“ zu bezeichnen ist. Literaturgeschichtlich sind „Spätromantiker“ Autoren, die etwa um 1830–1840 schreiben. „Spät“-Romantiker sind sie deshalb, weil sie am Ende einer Bewegung stehen, die mit der Jenaer Romantik um 1800 ihren Anfang nimmt.¹⁴ Spätestens um 1860 wird in der Literaturgeschichte die Romantik aufgrund der gesellschaftlichen Wandlungen im Zeichen der Industrialisierung als beendet betrachtet; die Romantik wird abgelöst vom Realismus.

Was die Zeit um 1900 angeht, so wird in der Literatur- wie in der Kunstwissenschaft zumeist der Begriff „Moderne“ verwendet, und zwar beginnend ab etwa 1880. Zudem wird in der Überblicksliteratur meist auf periodisierende Oberbegriffe verzichtet, während eine Vielzahl von Bewegungen, die sog. „Ismen“, das Bild beherrschen (Naturalismus, Symbolismus, etc.).¹⁵ Letztlich wird auch schon die Romantik als eine solche Bewegung verstanden, die in der literarischen „Spätromantik“ um 1840 ausläuft. Eine um 1900 angesiedelte Epoche namens „Spätromantik“ gibt es in der Literaturwissenschaft also schon deshalb nicht, weil man dort spätestens ab 1850 mit dem Epochenstatus sehr vorsichtig umgeht.¹⁶

Was die Alternative „Noch ‚spätromantisch‘ oder schon ‚modern?‘“ betrifft, sind die Literaturhistoriker in jüngerer Zeit interessanterweise vor allem zu einer Neubewertung des Modernebegriffs gelangt: Sie betrachten literarische Spätromantik (NB: die Zeit um 1840) gerade nicht als Gegenbegriff zu „Moderne“, sondern als einen Teil von ihr, der seinen Ausgang von einer vollständigen Umwertung aller Werte im Gefolge der Französischen Revolution nimmt:

„Es ist diese fundamental neue Verzeitlichungserfahrung, die es erlaubt, mit der klassizistisch-romantischen Doppelepoche die literarische Moderne beginnen zu lassen.“¹⁷

Unter diesen Auspizien fällt ein zentrales Kriterium für die Unterscheidung zwischen Früh-, Mittel- und Spätromantik weg, nämlich die Frage, welche Autoren die romantischen Ideen innovativ-eigenständig („fortschrittlich“) und welche sie in veralteter Form („reaktionär“) aufgreifen.

„Die neueste Forschung tendiert genau aus diesem Grund dazu, die Unterteilung in eine (angeblich progressive) Früh-, eine (angeblich populärere) Hoch- und eine (angeblich reaktionäre) Spätromantik infragezustellen. Die dargelegte Logik der konkurrierenden Überbietung von permanent Veraltendem trug die literarische Moderne nämlich von Anfang an.“¹⁸

Hier wird eines der wichtigsten Probleme des Spätromantik-Konzepts herausgestellt, das auch für die Musikwissenschaft von zentraler Bedeutung ist: die implizite Abwertung, die

Hoffmann, Göttingen 1997; *Spätromantik im Industriezeitalter. Die Nürnberger Künstlerfamilie Ritter*, hrsg. von den Museen der Stadt Nürnberg, Nürnberg 2007.

14 Vgl. Harald Tausch, *Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne*, Berlin 2011.

15 Einen hilfreichen Überblick aus soziologischer Perspektive bietet das Kapitel „Zur Soziologie der Künstlergruppen“ bei von Beyme, insbesondere „Die Entwicklung der Ismen“ (S. 106 und S. 110–121).

16 Sprengel, S. XIV. Zwar taucht das Adjektiv „spätromantisch“ in neueren Publikationen auf, z. B. im Titel der 1985 erschienenen Dissertation von Markus Schwing: „Epochenwandel im spätromantischen Roman“. In dieser Arbeit geht es um Romane von Karl Leberecht Immermann, Gottfried Keller und anderen. Schwing distanziert sich jedoch schon in der Einleitung von allen überkommenen Bedeutungen des Begriffs: Er verwende ihn nur „als ein[en] Hilfsbegriff, der einer lediglich vorläufigen Verständigung mit dem Leser dient“. Markus Schwing, *Epochenwandel im spätromantischen Roman*, Köln/Wien 1985, S. 2.

17 Tausch, *Literatur um 1800*, S. 13.

18 Ebd.

sich aus dem Attribut „spät“ ergibt, sobald man fortdauernde Innovation als ästhetisches Leitkriterium setzt. Denn dann bezeichnet „spät“ nicht eine reine Zeitrelation („später als“), sondern die unvermeidbare Nachbarstellung von Späterem zu Früherem. Wertet man das Vorangehende als besonders „originell“, also etwa die Leistungen Liszts und Wagners, dann ist die Beurteilung der Späteren per se problematisch. Ebenso problematisch ist das Verhältnis von der späteren musikalischen zur früheren literarischen und kunstgeschichtlichen Romantik. Aus dem Vergleich mit den anderen Künsten ergibt sich summa summarum, dass die musikalische Spätromantik im Vergleich zu den anderen Künsten eine sehr späte Spätromantik ist: Erscheint schon die musikalische Romantik als verspätet, als metaphysische Gegenwelt zu ihrer unromantisch-positivistischen Umwelt, so ist per Definition eine musikalische Spätromantik ihrer Zeit um Lichtjahre hinterher.

* * *

Vor diesem Hintergrund sei nun der Blick im Sinne der Ausgangsfrage auf das Musikschritfttum gerichtet: Für wen waren wann welche Spätromantikkonzepte von Nutzen, und was erweist sich dabei als Nachteil? Meine stichprobenartige Expedition ins Spätromantikreich in der Musikgeschichtsschreibung befasst sich mit drei ausgewählten Phasen: den 1920er Jahren, den 1950er und 1960er Jahren sowie den 1970er und 1980er Jahren. Als zentraler Zeitraum der Formierung einer musikbezogenen Spätromantikimagination erweist sich dabei die zweite Phase, in der sich eine veritable Spätromantiksehnsucht bemerkbar macht. Auf etliche Grundgedanken aus dieser Gedankenwelt geht, wie zu zeigen sein wird, die heutige Begriffsverwendung immer noch zurück.

1. 1920er Jahre: Antirromantik ohne „Spät-“

Es ist weithin bekannt, dass bei den Fürsprechern der Neuen Musik Attacken auf die Romantik zum Standard gehören. Dabei spielt jedoch der Begriff „Spätromantik“ – dies mag auf den ersten Blick vielleicht erstaunen – keine wesentliche Rolle. Schon vor dem Ersten Weltkrieg finden sich bezogen auf Schönberg Formulierungen, wie die bei von Karl Linke 1912:

„Alles mußte fallen, was Musik hieß und Tradition [...] Die Idole einer gestorbenen Zeit mußten zertrümmert werden von einem, der unsere Zeit so vollkommen in sich fühlte.“¹⁹

Paul Bekker fordert 1917, also wenige Jahre später, ebenfalls eine kompromisslose Abstandnahme zum Vorangegangenen. Dabei benennt er den Bezugspunkt recht konkret: man solle „nicht mehr von den Zinsen des Gesamtkunstwerks und seiner Geschwister gedanken- und sorgenlos weiterzehren“²⁰. Bekker lehnt damit vor allem Wagners Konzeption des Musikdramas ab – also das, was im späten 19. Jahrhundert noch als „Neuromantik“ und damit als innovativ galt. Zwei Jahre später erklärt Paul Bekker in seinem wegweisenden Vortrag „Neue Musik“ die Romantik insgesamt für bankrott:

19 Karl Linke, „Zur Einführung“, in: ders., *Arnold Schönberg*, München 1912, S. 18–19, zit. n. Christoph von Blumröder, Art. „Neue Musik“, in *HmT* (1980), 13 Seiten, hier S. 2.

20 Paul Bekker, „Musikalische Neuzeit“ (1917), in: ders., *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921, S. 296, zit. n. Blumröder, „Neue Musik“, S. 3.

„Die romantische Bewegung war evolutionären Charakters, sie rüttelte nicht an den Grundlagen, sie baute sich den Klassizismus nach ihren Gesichtspunkten um. Wir stehen heut der Bankerotterklärung jener klassisch-romantischen Kunst gegenüber.“²¹

Bekkers polemische Grundhaltung ist klar, und seine beißende Kritik ergießt sich stellvertretend für viele dieser Bankrotteure namentlich über Richard Strauss,²² doch sein negativ besetzter Romantikbegriff ist sehr breit und integrativ gehalten: In den Bereich der „klassisch-romantischen Kunst“ gehört so ungefähr alles hinein, was für konservativere Gemüter als musikalisch wertvolles „Erbe“ – dies ein zentraler Begriff der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg – galt. Der Begriff „Spätromantik“ und seine spezifische Bildlichkeit „nutzen“ Bekker für dieses Argumentationsziel offensichtlich nichts.

Genausowenig erscheint der Begriff „Spätromantik“ beim Berliner Musikkritiker Adolf Weissmann, wenn dieser 1922 den „Kampf gegen die Romantik“ mit den folgenden Worten beschreibt:

„Durch Schönberg ist das Dogma von der absoluten Musik in die deutsche komponierende Welt gekommen. Absolute Musik ist allem Darstellungsdrang fern und horcht [sic] nur einer musikalischen Weltordnung. Sie wendet sich also nicht nur gegen das Ausdrucksbedürfnis, sondern will über menschlicher Empfindung schweben. Hierzu gleichlautend, anregend schafft die absolute Malerei. Der Kampf gegen die Romantik, überall in der Welt erklärt, wird mit den stärksten intellektuellen Waffen der Musik geführt. [...] Alles, was an Bindungen durch harmonische oder hergebrachte Klangvorstellungen erinnert, ist gemieden. Ein intellektuelles Umgehen alles dessen, was man als billiges Zugeständnis auffassen könnte, hat die Leistung vollbracht.“²³

Auch hier wird die abgelehnte Romantik als Neudeutsche Romantik ausgemalt, also mit Ideen wie Gesamtkunstwerk und Außermusikalischem assoziiert, wozu dann auch die erweiterte tonale Harmonik als Ausdrucksmittel gehört. Dem stellt Weissmann die Idee einer „absoluten Musik“ gegenüber, die als dezidiert anti-romantisch verstanden wird.

In keiner der bislang zitierten Publikationen wird der Begriff „Spätromantik“ erwähnt. Suchen wir innerhalb des Musikschritftums der 1920er Jahre nach Verwendungen dieses Begriffs, ergibt sich ein uneinheitliches, auf jeden Fall von landläufigen Vorstellungen abweichendes Bild. Dies sei anhand von einigen ausgewählten Zitaten illustriert. Das erste stammt von Hans Mersmann. Bei ihm ist „Spätromantik“ klar positiv konnotiert. Erst nach der Spätromantik beginnt der Verfall:

„Die abendländische Musik gleicht um die Jahrhundertwende einer Ruine. Sie wird im Raume eines kurzen Jahrzehnts ihrer festesten Stützen beraubt. Die Jahre um 1900 sind eine große Totenliste in der Geschichte der neueren Musik. Eine ganze Generation tritt vom Schauplatz ab. Wagner war bereits Vergangenheit. Nun folgen kurz hintereinander Bruckner und Brahms, etwas später Hugo Wolf. [...] Alle diese Verluste wiegen um so schwerer, wenn man betrachtet, wo diese Generation stand. Sie hielt die große, weithin sichtbare Höhe der Spätromantik, die erstarkte Kraft der nordischen, slavischen und romanischen Völker, welche wieder oder zum ersten Mal eine eigene Sprache redeten. Die Entwicklungslinie der deutschen Romantik, die mit dem späten Beethoven, mit Weber und Schubert auf steiler Höhe begonnen hatte, dann, in der zweiten Generation schon intellektuell durchsetzt, viel von ihrer Unmittelbarkeit verlor, hatte sich zu letzten, großen Schöpfungen geballt.“²⁴

21 Bekker, *Neue Musik*, Berlin 1919, S. 34.

22 Ebd., S. 14.

23 Adolf Weissmann, „Die neue Musik in Europa“, in: *Der Auftakt* 3 (1923), S. 3–8, hier S. 4.

24 Hans Mersmann, „Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts“, in: *UE-Jahrbuch* 1 (1926): *Fünfundzwanzig Jahre neue Musik 1901–1926*, S. 31–42, hier S. 31–32.

Spätromantik ist in Mersmanns Sicht also eine zweite Hochphase der romantischen Musik, die im Unterschied zur ersten die anderen europäischen Länder einschließt. Erst nach der Spätromantik vollzog sich, so Mersmann, eine „Auflösung“.²⁵

Ein ähnliches Geschichtsbild, aber ein anderer Gebrauch von „Spätromantik“ kennzeichnet das 1924 von Guido Adler herausgegebene *Handbuch der Musikgeschichte*. Adler verzichtet in der Einleitung zum letzten Kapitel „Die Moderne“ gänzlich auf den Begriff „Spätromantik“:

„Die Moderne: Allgemeines. In diesem Abschnitt soll die Musik der (beiläufig) letzten vierzig Jahre besprochen werden. [...] Die Romantik kommt in den achtziger Jahren zum Abschluß: Richard Wagner starb 1882, Franz Liszt 1883, César Franck 1890, Anton Bruckner 1896, Johannes Brahms 1897. Mit dem ‚Parsifal‘ geht die romantische Oper zu Grabe, einzelne Auferstehungsversuche sind beachtenswert. Im Gefolge der Romantik stehen Künstler, die bis in unser Jahrhundert von diesem Geiste beseelt sind: Hugo Wolf, Gustav Mahler und in unsern Tagen Hans Pfitzner, um nur die Hervorragendsten zu nennen. [...]“²⁶

Damit setzt Adler die Grenze zwischen Romantik und Moderne auf 1880 an. Auch diejenigen Komponisten, die im Gefolge der Romantik weiterkomponieren, oder, wie er es ausdrückt, „von diesem Geist beseelt sind“, werden unter der Rubrik „Moderne“ subsumiert.

Paul Amadeus Pisk gebraucht indes nur wenige Seiten später, im Abschnitt zu den „deutschen Komponisten“, den Begriff „Spätromantik“, und zwar sehr konkret auf eine einzige Figur gemünzt, nämlich auf Hans Pfitzner – in Abgrenzung zu Richard Strauss:

„Als Beginn und merkwürdigste Erscheinung der ersten Reihe ist Hans Pfitzner anzusehen, der ebenso wie Richard Strauß mit den Kammermusikwerken seiner Jugendperiode der Brahmschen Richtung angehört. Während aber bei Strauß ein Stilwechsel in jäher Weise die Schaffensrichtung änderte, ist Pfitzner stets der Spätromantik zugewendet geblieben. Hauptsächlich auf dem Gebiete des Musikdramas tätig [...], schaut er bewußt in die Vergangenheit (Schumann, der frühe Wagner) zurück. Sein instrumentales Schaffen, das man am besten als Nachromantik bezeichnen könnte, sucht die Anlehnung an frühere Blütezeiten der Kunst, da das Gefühl, in der Zeit eines politischen Niederganges zu leben, den Künstler vom bewußten Vorwärtsschreiten abhält. Dazu kommt Pfitznerns kritischer Kampf gegen die neue Musik und die Reinheit seiner Kunstgesinnung, die ihm einen großen Einflußkreis gewannen.“²⁷

Hervorzuheben ist Pisks Differenzierung zwischen Spätromantik im Musikdrama einerseits und Nachromantik in der Instrumentalmusik andererseits. Spätromantik war für Pisk also vor allem das Anknüpfen an Wagner (i. e. an die „Neuroromantik“), während in der Instrumentalmusik aus seiner Sicht keine solche zweite, neue Romantik vorlag. Daher kann Pfitzner auch nicht daran anschließen, sondern komponiert „nach-romantische“ Symphonien und Kammermusik.

Ein letztes Zitat aus den 1920er Jahren sei angeführt. Es stammt von Paul Stefan und erschien 1926 im *Jubiläums-Jahrbuch* der Universal Edition, also im selben Rahmen wie Mersmanns vorhin zitierter Aufsatz. Stefan blickt zurück auf die Zeit um 1900 und konstatiert:

25 „Verbrauchtes Material zwingt sie [Mahler, Reger, Strauss] zur höchsten Entfaltung der Kräfte, rettet nicht einmal sie immer vor dem Trivialen und läßt sie immer neue außermusikalische Bindungen suchen.“ Mersmann, „Musik des 20. Jahrhunderts“, S. 33.

26 Guido Adler (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 900–901.

27 Adler (Hrsg.), *Handbuch* (wie Anm. 25), S. 915.

„Ja, damals begann die Herrschaft des Kapitals auch in der Kunst. Man begann das große Erbe des Jahrhunderts zu ‚verwerten‘. Die Masse wurde mächtig, der Kapellmeister, Regisseur, der Agent. [...] Musik, Werk, Konzert, Unterricht, alles das wurde mehr und mehr Ware.“²⁸

Für Stefan ist also die ökonomische Seite des historischen Rückbezugs auf das „Erbe“ der Romantik von entscheidendem Gewicht. Unter den diversen Namen und Werken, die er nennt, befindet sich einmal mehr Richard Strauss, der aus Stefans Sicht den Trend zur Musikindustrie besonders anschaulich illustriert. Stefan schließt seinen Beitrag mit folgenden Worten:

„Was sagt dieser Querschnitt von seiner Zeit? Manches. Nicht alles. Er zeigt nicht und kann nicht zeigen, wie die Epigonen der Romantik, die Neudeutschen, sterben, verschwinden. Wie sich eine andere Wertung Wagners vorbereitet. Wie es zu einer neuen Schätzung der Melodie, des Rhythmus, der Form kommt, wie sich klassizistische Tendenzen abzeichnen, eine Gegnerschaft gegen die Sehnsucht der Romantiker, die in der Musik wie in ihrem Denken und Sein keine Grenzen kannten, keine Gegenwart. Aber während die überlieferte, oft von den Vorklassikern her übernommene Form neue Geltung findet, erfüllt sie sich mit neuem Inhalt. Krise der romantischen Harmonik – sie war schon im ‚Tristan‘ da, klang jahrzehntelang ab. Nun, um die Jahrhundertwende, ging es mit großen Schritten weiter.“²⁹

Für Stefan sind also schon die Neudeutschen Epigonen, Nachfahren einer Romantik, die damit fast siebzig Jahre zurückliegt. Die „Krise der romantischen Harmonik in Wagners Tristan“ (wir hören im Hintergrund den Titel von Ernst Kurths gleichnamigen, direkt nach dem Erscheinen intensiv rezipierten Buch anklingen)³⁰ gehört für Stefan in diesen Einzugsbereich der Vermarktung und Verdinglichung mit hinein. Um die Jahrhundertwende ging es dagegen in seiner Sicht „mit großen Schritten voran“ (*nota bene*: voran – nicht bergab!).

Als Fazit ist festzuhalten: Die Antiromantik der Fürsprecher der Neuen Musik benötigte den Begriff „Spätromantik“ und den gesamten Bedeutungshof des Späten und Verfallenden nicht, weder auf der Schönberg- noch auf der Neoklassizismus-Seite. Ebensovienig wurde der Begriff von konservativer Seite zur Charakterisierung einer ganzen Generation genutzt, schon gar nicht als Selbstbeschreibung derer, die später damit bezeichnet wurden. Stattdessen wirkt hier an vielen Stellen noch die Neuromantik-Konzeption weiter, die eine klare gattungsmäßige Differenz mit sich führte: Musikdrama vs. Instrumentalmusik, Wagnerianer gegen Brahminen – ad infinitum.

2. Spätromantikfaszination (1950er und 1960er Jahre)

Als Hochphase der musikhistorischen Imagination von der Spätromantik können die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere die späten 1950er und die 1960er Jahre gelten. Gerade bei den Vertretern der Neuen Musik gewinnt in dieser Zeit im Vergleich zu den Jahren um 1920 die Verwendung des Begriffs und seine inhaltliche Ausgestaltung eine ganz neue Qualität.³¹ Hierzu sei eine Passage aus einem historischen Rückblick von Fred K. Prieberg zitiert, der im Jahr 1959 in einem über die Fachgrenzen hinaus vielbeachteten

28 Paul Stefan, „Vor fünfundzwanzig Jahren. Musik um die Jahrhundertwende“, in: *UE-Jahrbuch I: Fünf- undzwanzig Jahre neue Musik 1901–1926* (1926), S. 212–219, hier S. 212.

29 Stefan, *Vor fünfundzwanzig Jahren* (wie Anm. 27), S. 218.

30 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern/Leipzig 1920

31 Vgl. Gereon Diepgen, *Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 3), Frankfurt a. M. 1997, S. 293.

Sammelband zur neuesten Musik erschienen war. Hier spielt die „Spätromantik“ eine maßgebliche Rolle:

„Spätestens zu Beginn der dreißiger Jahre konnte der aufmerksame kulturkritische Beobachter absehen, dass die totgesagte Spätromantik sehr kräftig weiterleben würde und dass sogar noch genug Energie in ihr steckte, um sie auf die zeitgenössische Musik stilbildend wirken zu lassen. Das kam überraschend. Eine heftige Gegenbewegung hatte eingesetzt. Werte, die von Futurismus und neuer Sachlichkeit in Scherben geschlagen waren, gewannen abermals Ansehen. Es hatte den Anschein, als sei die künstlerische Revolution um 1910 – so entscheidend und einflussreich sie bis auf den heutigen Tag geblieben ist – in ihren wesentlichen Anliegen gescheitert.“³²

Prieberg fügt seinem Aufsatz eine Zeittafel an, die mit dem Jahr 1911 beginnt. Darin listet er eine Reihe „spätromantischer Werke“ auf, die u. a. Skrjabin's *Prometheus*, Elgars Zweite und Sibelius' Vierte Symphonie umfasst. Zudem führt er Mahlers Tod an. Hier wird also der Begriff „Spätromantik“ plötzlich mit der üblichen Komponistengruppe und mit einer repräsentativen instrumentalen Gattung kombiniert: Prieberg redet nicht von nach-Wagner'scher Oper, sondern von Symphonien.

Zugleich wird Spätromantik als Welt des Untergangs ausgemalt. Auch Arnold Schönberg wurde, so Prieberg, „in die spätromantische Welt hineingeboren“:

„Um ihn herum spielte sich das Drama eines langsamen Verlöschens kultureller Energien ab. Es blieb ihm nichts übrig als zu vollenden. Das Wien der Jahrhundertwende bewegte sich in geschmacklicher ‚Décadence‘ – mit solcher offenbarer Lust am Untergang, dass eine literarische Manier daraus entstand.“³³

Hier finden wir diejenige Darstellung von Spätromantik als zum Untergang tendierender Spätphase exemplarisch vor, die typisch für die 1950er und 1960er Jahre ist und auf lange Sicht die zugehörige Epochenimagination prägte. Welche Gründe hat dieser Neuzuschnitt der Kategorie Spätromantik? Was ist der Nutzen dieser Kategorie für Priebergs Geschichtserzählung?

Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass all dies mit der Debatte um die Neue Musik in der Nachkriegssituation zu tun hat. Für Prieberg soll der Begriff das Problem lösen, wie man in dieser als substantiell neu verstandenen Zeit den aktuellen Diskussionsstand um die Neue Musik, namentlich die Revitalisierung der Zwölftonmethode, legitimieren soll. Denn Schönberg selbst, so Prieberg, gehörte in die Spätromantik und wurde in deren Untergang mit hineingezogen: „Als das chromatische Material immer tiefer ins Chaos führte, verstummte Schönberg und ließ erst ein Jahrzehnt später wieder von sich hören.“ Selbst unter den Prämissen der Zwölftonmethode entkam Schönberg der „romantischen Kunst“ nicht:

„Kontrapunktische Techniken der Gotik – Umkehrung, Krebs, verschiedene Transpositionen, Formen wie Kanon, Fuge und Passacaglia bekamen neue Aktualität. Diese Kunst ist von unerbitlicher und konsequenter Logik. Aber – sie ist romantische Kunst geblieben.“

Hier also liegt ein Kern der massiven Enttäuschung und Desillusionierung, die aus Priebergs Darstellung spricht: Die „totgesagte Spätromantik“ lebte nämlich, so zumindest viele Kritiker, gerade auch in Schönberg kräftig weiter. Die 1910 verheißene und in den 1920er Jahren beschworene Revolution hatte faktisch nicht stattgefunden. Die Neue Musik hatte

32 Fred K. Prieberg, „Blick auf die Neue Musik mit Zeittafel der Neuen Musik“, in: *Prisma der gegenwärtigen Musik. Tendenzen und Probleme des zeitgenössischen Schaffens*, hrsg. von Joachim E. Berendt und Jürgen Uhde (= Soziale Wirklichkeit, 6), 1959, S. 17–39, hier S. 32.

33 Prieberg, S. 33.

demzufolge die revolutionären Ziele, die sie proklamiert hatte, selbst in ihrem prominentesten Vertreter nicht erreicht; die alten Machtverhältnisse bestanden weiter. Dieses Urteil war gerade auch deshalb brisant, weil für die Generation, der Prieberg angehörte, diese Desillusionierung mit anderen Desillusionierungen angesichts der von den Nationalsozialisten vollzogenen Aushöhlung hehrer kultureller Werte in Verbindung gebracht wurde.³⁴ Wie kann man nach all diesen Erfahrungen überhaupt noch glaubhaft einen sinnhaften Innovationsstatus für die Neue Musik nach 1945 vertreten? Prieberg sinniert – mit einem Seitenblick auf Cage:

„Nach 1945 [...] ist [die Zwölftonmusik] besonders bei den Jüngsten, die in der Erscheinungen Flucht einen Ort der Geborgenheit suchten, zum Dogma erhoben worden. [...] Neuerdings wird die freiwillige Aufweichung des Systems durch die Einführung des Zufalls [...] immer häufiger. Das Versagen des Dogmas ist eingestanden. Wie sich die Ideologie dahinter – eine mystisch-verschwommene Metaphysik – in eine andere Schaffensweise herüberretten wird, welche Gestalt diese Schaffensweise haben und ob es gelingen wird, der romantischen Denkart Herr zu werden und den Anschluß an die wirkliche, zeitgenössische Welt zu finden: das sind Fragen an die Zukunft. [...] Jedoch läßt sich heute schon sagen, dass zeitgenössische Musik ihren Namen nur dort verdient, wo sie Geist vom Geiste des technischen Zeitalters ist, künstlerisches Symbol der Moderne, eines Jahrhunderts der Atommeiler, des Weltraumfluges und – des neuen Menschen, der ein anderes Bild von sich und dem Universum sein eigen nennen wird.“³⁵

Die qualitative Differenz der Gegenwart, einer stark technisierten, von der Idee der Naturbeherrschung faszinierten Gegenwart („das technische Zeitalter“), zur Ideenwelt vor den Weltkriegen artikuliert sich hier in aller Deutlichkeit. Die „romantische Denkart“ wird als dunkle Gegenkraft beschworen, der sich Prieberg trotz aller Fortschrittsgewissheit ein Stück weit ausgeliefert sieht.

Als weiterer Aspekt kommt die extrem konservative Tendenz des Konzertwesens der 1950er Jahre mit einem eng umgrenzten Kanon von Meisterwerken des 19. Jahrhunderts hinzu, die in scharfem Kontrast zu einer davon abgekoppelten Avantgarde steht. So schreibt z. B. Erich Doflein im gleichen Band:

„Vom Standort dieses ‚traditionellen Musiklebens‘, also vom Blickpunkt des Konzertlebens, in dessen Repertoire wir also auch viele neue, seit Neunzehnhundertacht entstandene Werke einschließen, wirkt das Streben der experimentellen und seriellen Musik zunächst wie eine Spezialisierung und Isolierung des Fortschritts selbst. Jener besondere Drang zu stetigem Neusein [...] hat sich hier ganz selbständig gemacht, als ob dieser besondere Zug im Erbe des neunzehnten Jahrhunderts das spezifische Wesen der Musik selbst sei und die einzige Modalität des Fortschritts überhaupt.“³⁶

Doflein betont also, dass die proklamierte Revolution des Jahres 1908 nicht verhindert hat, dass einige danach komponierte Werke ins etablierte, konservative Repertoire eingegangen sind. Er hebt die Distanz zwischen „traditionellem Musikleben“ und „Fortschrittsspezialismus“ hervor und bestätigt damit auf andere Weise, dass sich die Verheißungen der Aufbruchsjahre nach 1920 nicht erfüllt haben.

34 Vgl. hierzu die umfangreiche Literatur in verschiedenen Disziplinen, u. a. der Literaturwissenschaft, zur sog. „Stunde Null“, sowie Matthias Pasdzierny: *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit, [1]), München 2014, dort insbes. das Kapitel „Politisch unverdächtig? Musik im westdeutschen Wiederaufbau“ (S. 25–88).

35 Prieberg, S. 35–36.

36 Erich Doflein, „Musik, heute. Entwurf einer Diagnose“, in: *Prisma der gegenwärtigen Musik*, S. 40–100, hier S. 59.

Es scheint diese von vielen kritischen Geistern wahrgenommene Schere zwischen dem Nicht-Mehr-Naiv-Anknüpfen-Können an die Tradition und dem Scheitern der hochfliegenden revolutionären Ansprüche der verschiedenen Strömungen der Neuen Musik aus den 1920er Jahren zu sein, die erst einen spezifischen Imaginationenraum für die „Spätromantik“ schafft. Von diesem Raum profitieren nun allerdings nicht nur die Fürsprecher der Neuen Musik, sondern auch konservative Musikhistoriker mit Interesse für Musik des späteren 19. Jahrhunderts. Als Beispiel sei ein Buch angeführt, das den Spätromantikbegriff bereits im Titel trägt, nämlich Werner Korte, *„Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption“*, erschienen 1963. In der Einleitung wird der oben dargelegte Zwiespalt ganz deutlich formuliert, dann aber positiv als Erkenntnischance des Historikers umgedeutet:

„Unsere Gegenwart und ihre Musik ist durch drei Generationen und zwei Kriege von all dem getrennt, was den Menschen von 1880 sinnvoll ‚Musik‘ bedeutet hat, was sie darunter verstanden haben, was sie hingerissen und abgestoßen hat. Aber sie ist uns immer noch relativ nah, weil sie eben erst in die Fixierung des Gewesenen als geschichtlich Begreifbarem eingetreten ist. Es ist die optimale Situation des Historikers: der spätromantische Gegensatz Bruckner-Brahms gehört zwar der Vergangenheit an, aber wir haben noch Beziehungen zurück, wir haben noch Wissen und Erfahrungen behalten, die uns vor Irrtümern in der Deutung des weltweit [sic!] ausgetragenen Gegensatzes Bruckner-Brahms bewahren können.“³⁷

Nun ist der in diesen Sätzen vorgetragene Glaube an den „objektiven“ Blick des Historikers keine unproblematische Idee, und man könnte dem Buch – auch im Blick auf Kortes Karriereverlauf im Dritten Reich³⁸ – eine ausführliche kritische Auseinandersetzung widmen. Im vorliegenden Rahmen sei allerdings vorrangig danach gefragt, was den Nutzen der Kategorie „Spätromantik“ für Kortes historiographisches Projekt ausmacht. Und der besteht vor allem darin, die symphonischen Konzeptionen von zwei in der Disziplin zum damaligen Zeitpunkt nicht ganz unumstrittenen Komponisten aufeinander zu beziehen und zum Gegenstand von analytisch orientierter musikhistorischer Forschung machen zu dürfen. Zwar werden, um den Abstand zum Gegenstand zu betonen, zunächst die Attribute der Spätromantik im Zeichen von Dekadenz und Untergang definiert:

„Brahms und seinen Anhängern war alles ‚Rückblick‘, von dem lähmenden Wissen gehemmt, dass das, was Beethoven vermochte und anrichtete, nicht mehr auszurichten noch weiterzuführen war [...] Seine Musik blieb für die Hörer eine Musik der letzten Dinge, voll lyrischer Geheimnisse, mit dem Zug des Tragischen und des unvermeidbaren Untergangs gezeichnet.“³⁹

Anschließend kann sich Korte jedoch der Untersuchung dieser Werke in Ruhe und Ausführlichkeit widmen. Die Desillusionierung der Nachkriegsgeneration und die Verehrung der „klassischen“, als unzerstörbar imaginierten Kunst des 19. Jahrhunderts vermischen sich hier auf eine eigentümliche Weise.⁴⁰

Auf diese Art erzeugt die Nachkriegsmusikwissenschaft eine Epochenbezeichnung, deren negative Wertungskonnotation in paradoxem Verhältnis zur wahrnehmbaren Faszi-

37 Werner Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963, S. 13–14.

38 Vgl. etwa Peter Sühring, „Mitmachen und Widerstehen: Zur misslungenen Doppelstrategie des Friedrich Gennrich im Jahre 1940“, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8.–11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Förster u. a., Mainz 2001, S. 405–414.

39 Korte, *Bruckner und Brahms* (wie Anm. 36), S. 17.

40 Vgl. Matthias Paszdzierny, *Wiederaufnahme?* (wie Anm. 33), bes. S. 46–47.

nation für diese Phase steht. Man versieht die „Spätromantik“ mit einem Untergangsszenario, um sich des Vorwurfs zu erwehren, man nehme den substantiellen Abstand von den damaligen Ereignissen nicht zur Kenntnis. Dies vollzogen, kann man sich dem Faszinosum mit der vermeintlich „objektiven“ Distanz des Historikers widmen.

Wie sich diese Ideenwelt in der Musikhistoriographie etabliert, insbesondere in der Überblicksliteratur der 1960er und 1970er Jahre, kann man an vielen Stellen verfolgen, und zwar sowohl im deutschsprachigen wie auch im englischsprachigen Schrifttum, in letzterem unter dem Label „late romanticism“. So charakterisiert etwa der britische Musikforscher Gerald Abraham „the musical language of late romanticism“ folgendermaßen:

„The period that began with ‚Falstaff‘ and ‚Hänsel und Gretel‘ [...] appears heterogeneous enough when one examines it in detail [...] – yet, seen in historical perspective, shows an over-riding aesthetic unity. It was an over-ripe art that [...] owed almost everything to the past. [...] Yet, for all its close correspondence to the relatively stable and prosperous European civilization that nourished it, its decline cannot be attributed to the war which dealt that civilization such a staggering blow. The social and economic conditions would never be so favourable to music of that kind, but the symptoms of decay and exhaustion were already apparent years before 1914. Sumptuousness of sonority, hypertrophic harmony, emotional intensity, music-as-a-language could be carried no farther.“⁴¹

Ins Bild gehört auch die Klassifizierung einzelner Komponisten als „Spätlinge“, die in den 1960er und 1970er Jahren gängig war; sie betraf insbesondere Gustav Mahler.⁴²

Offensichtlich bestand im Bewusstsein der Zeitgenossen um 1960 eine grundsätzliche Verunsicherung, inwieweit man die Spätromantik trotz aller entsprechenden Revolutionsproklamationen im Angesicht von elektronischer Musik und Aleatorik wirklich als tot und begraben bezeichnen kann. Diese Frage war so virulent, dass Friedrich Blume, auch wenn der Begriff „Spätromantik“ nicht fällt, in seinem *MGG*-Artikel „Romantik“ ausführlich die Frage diskutiert, inwieweit die Romantik tatsächlich an ein Ende gekommen sei. Von der Antwort auf diese Frage hängt ja implizit ab, inwiefern das Verständnis der Spätromantik als zum Untergang führender Spätphase überhaupt berechtigt ist. Blume bezweifelt – genau wie Prieberg, obwohl von gänzlich anderer Warte aus – den Erfolg des proklamierten Sieges der Neuen Musik über die Romantik in den 1920er und 1930er Jahren:

„Schönbergs ‚Hängende Gärten‘, Hindemiths ‚Marienleben‘ und Strawinskys ‚Petruschka‘ machen es dem Historiker schwer, in ihnen noch heute die beabsichtigten Hebel zum Umsturz der letzten Romantik zu erkennen. Noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts musiziert man in allen Ländern der Erde auf dem diatonisch-chromatisch gestimmten Klavier, und wenn auch die Komponisten sich von der Monstrebesetzung des Mahler- und Strauss-Orchesters abgewendet und sich mehr für kammermusikalische Gruppierungen erwärmt haben, so erzeugen doch Violine, Oboe und Harfe noch immer dieselben Töne und Klangwirkungen wie von je. Dem Erbe der Romantik den Kampf anzusagen, war viel leichter, als sich von ihm zu lösen. [...] Dass die ‚Neue Musik‘ ein halbes Jahrhundert lang im Vorfeld

41 Gerald Abraham, „The apogee and decline of romanticism, 1890–1914“, in: *The Modern Age, 1890–1960*, hrsg. von Martin Cooper (= *New Oxford History of Music*, 10), Oxford 1974, S. 1–79, hier S. 78–79.

42 Bernd Sponheuer hat den Umschwung des Mahler-Bildes um 1960 auf den Begriff eines erst in dieser Zeit vom breiten Publikum vollzogenen ‚Abschieds vom 19. Jahrhundert‘ gebracht: „Das ‚lange 19. Jahrhundert‘ der Musik ist in der Breite der Musikkultur erst tief im 20. Jahrhundert an sein Ende gekommen. [...] Abstrakt vereinfacht könnte man von einer Ästhetik der Eindeutigkeit sprechen, die den Kern der Rezeptionseinstellung des 19. Jahrhunderts ausmacht. [...] Es ist diese Ordnung der Eindeutigkeit, die spätestens um 1960 definitiv zu Ende gegangen ist.“ Bernd Sponheuer, „Gustav Mahler (1860–1911) – Gustav Mahler (1960–)“, in: *Mahler-Handbuch*, hrsg. von dems. und Wolfram Steinbeck, Kassel etc. 2010, S. 2–12, hier S.6–7.

der Experimente verblieben ist, hat der ‚Romantik‘ das Nachleben erleichtert. Ob sie als geschichtliche Epoche zuende gegangen ist, weiß niemand.“⁴³

Noch deutlicher wird Blume in einem Beitrag, der im Rahmen eines Symposiums zu den „Strukturproblemen“ der Epoche 1830–1914 im Jahr 1962 entstand:

„Viel schwieriger ist meine Schlußfrage zu beantworten, wenn man sie auf das Ende des Zeitraumes richtet und auf das, was danach gefolgt ist. Schwieriger nicht so sehr deswegen, weil eine Anzahl der vorher führenden Musiker noch jahrzehntelang weiterkomponiert haben, auch nicht deswegen, weil der Einfluß manchen verstorbenen Meisters [...] noch lange weitergewirkt hat [...]. Viel schwieriger aber deswegen, weil diese Frage sich nicht ohne Hilfe einer Gegenfrage beantworten läßt: Wo und wann hat in der Musik des 20. Jahrhunderts in Elementen, Formen und Stilmitteln einerseits, in Ideen und Problemen andererseits wirklich fundamental Neues eingesetzt? Als wir jünger waren, glaubten wir es von den Anfängen Strawinskys und Hindemiths, sind wir davon heute noch ebenso überzeugt? Dann glaubten wir es von Schönbergs Werken seit 1923, von den Arbeiten Weberns aus den 1920er Jahren, vom Schaffen Alban Bergs seit ‚Wozzeck‘. Sind wir heute noch so sicher, dass mit ihnen eine neue Ära begonnen hat, dass ‚The Romantic Era‘ mit ihnen zu Ende gegangen ist? [...] Unsere musikalische Existenz ist schwankend, problematisch, voller denn je an Widersprüchen. Alles scheint in Frage gestellt. So lassen Sie mich denn auch mit offenen Fragen schließen.“⁴⁴

Die Gegenposition Blumes zu Alfred Einsteins Hypothese, die „Music of the Romantic Era“ sei eine abgegrenzte und abgeschlossene, zwischen zwei Buchdeckeln einfassbare Einheit (Einsteins Buch wurde 1947 gedruckt und erschien in deutscher Fassung 1950),⁴⁵ ist für Kenner der Szene unüberhörbar. Es wäre reizvoll zu verfolgen, welche Rolle die nach USA und England emigrierten Wissenschaftler (wie Einstein) für die Entwicklung der Musikgeschichtsschreibung und die Verstetigung des Spätromantikbegriffs gespielt haben;⁴⁶ dem kann jedoch im Rahmen dieses Beitrags nicht nachgegangen werden.

3. 1970er und 1980er Jahre: Spätromantikkritik

Wie weit der Begriff „Spätromantik“ in dieser Konzeption in der Nachkriegszeit verbreitet war, dokumentiert nicht zuletzt die massive Kritik, die Carl Dahlhaus an ihm seit der Mitte der 1970er Jahre, vor allem aber im Band *Das 19. Jahrhundert* des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* geführt hat. Dort lehnt Dahlhaus den Begriff „Spätromantik“ dezidiert als Epochenbegriff ab.⁴⁷ Zum einen beruhe er auf der Vorstellung, es habe um 1900 einen einheitlichen Zeitgeist, eben den der „Spätromantik“ gegeben. Aus Sicht von Dahlhaus werden damit unsinnigerweise divergente Strömungen unter ein Etikett gezwungen. Zum anderen unterstelle der Begriff „Spätromantik“ einer ganzen Generation die Lust am Untergang, während diese sich selbst als Erneuerer, ja als Speerspitze der Moderne begriffen. In Anlehnung an die um 1900 populär werdende Substantivierung des Begriffs „modern“ zu

43 Friedrich Blume, Art. „Romantik“, in: *MGG* Bd. 9 (1963), zit. n. *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, hrsg. von dems., München/Kassel 1974, S. 385.

44 Friedrich Blume, „Die Musik von 1830 bis 1914 – Strukturprobleme einer Epoche“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, hrsg. von Georg Reichert und Martin Just, Kassel etc. 1963, S. 50.

45 Alfred Einstein, *Die Musik der Romantik*, Vaduz 1950 (amerik. Orig.: *Music in the Romantic Era*, 1947).

46 Zu diesem Bereich siehe das an der Forschungsstelle *Exil und Nachkriegskultur* angesiedelte Teilprojekt von Dörte Schmidt und Philine Lautenschläger: Die Rückkehr der Ideen an der Universität der Künste Berlin (www.udk-berlin.de/musikwissenschaft/rueckkehr).

47 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), Laaber 1980, S. 280–281.

„Moderne“, die auf Hermann Bahr zurückgeht,⁴⁸ plädiert Dahlhaus statt der Bezeichnung „Spätromantik“ für eine Epoche namens „die Moderne“, und zwar wohlgemerkt nicht ab 1908, sondern zwischen 1890 und 1924:

„Das Etikett ‚Spätromantik‘, das sich unter dem Einfluß von Apologeten der Neuen Musik auch bei ihren Verächtern durchsetzte, ist vollends ein terminologischer Mißgriff und sollte preisgegeben werden. Denn es ist widersinnig, Komponisten wie Strauss, Mahler und den frühen Schönberg, die um 1900 für das Bewußtsein der Zeitgenossen die Moderne repräsentierten [...], mit Pfitzner, der eine Anti-Moderne proklamierte, als ‚Spätromantiker‘ zusammenzukoppeln, um dadurch eine Epoche, die durch stilistische Widersprüche und Konflikte charakterisiert ist, mit einem Schein von innerer Einheit auszustatten, der nicht der Realität entspricht, sondern den abstrakten Postulaten einer geistesgeschichtlichen, auf die Idee des ‚Zeitgeistes‘ fixierten Methode entstammt. Zudem ist ‚Spätromantik‘ ein pejorativ gefärbter, polemisch gemeinter Terminus, der Anhängern des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts dazu diente, die unmittelbare Vergangenheit, von der sie sich abzusetzen suchten, als einen Rest und Überhang von ‚schlechtem 19. Jahrhundert‘ in Verruf zu bringen.“⁴⁹

Einige Formulierungen aus diesem programmatischen Absatz erscheinen fast gleichlautend in anderen Publikationen von Dahlhaus aus der gleichen Zeit, wobei je nach Thematik aber interessante Umfärbungen wahrzunehmen sind. So wird z. B. in einem Aufsatz von 1977 über Schrekers *Der Ferne Klang* sehr viel deutlicher, dass Dahlhaus sich in erster Linie gegen die Musikpublizistik der Nachkriegszeit wendet:

„Es scheint geradezu, als sei die Nomenklatur – die Gewohnheit, die ‚Neue Musik‘ von der ‚Spätromantik‘ abzuheben – eines der Momente gewesen, die nach 1945 eine Schreker-Rezeption, ein Wiederanknüpfen des gerissenen Fadens, verhinderten. [...] Wenn Schönberg 1928 in den ‚Musikblättern des Anbruch‘ schrieb, er teile mit Schreker das Geschick, unversehens als ‚Romantiker‘ in die Vergangenheit zurückgestoßen zu werden, nachdem er gerade eben noch als ‚Neutöner‘ und ‚Zukunftsmusiker‘ beschimpft worden sei [...], so war es Schreker, an dem – im Unterschied zu Schönberg – das Etikett ‚Romantiker‘ oder ‚Spätromantiker‘ haften blieb. Um ihn brauchte man sich darum, als man begann, der Neuen Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nicht zu kümmern.“⁵⁰

Dahlhaus geht es bei der Abkehr vom Spätromantikbegriff gerade auch um eine Reetablierung verschiedenster Strömungen der 1910er und 1920er Jahre und um eine Abwehr der ästhetischen Verurteilungen, die diesen seit 1950 aus dem Lager der Schönberg-Adepten – häufig unter Berufung auf Theodor W. Adorno – zuteil wurde. Ein weiterer Punkt ist die Ablehnung der geistesgeschichtlichen Methode. In seiner Argumentation spielt daneben auch seine persönliche Abneigung gegen den „Reaktionär“ Pfitzner eine Rolle.

Ein interessanter Aspekt ist das Ende der von Dahlhaus – quasi als Spätromantikerersatz – definierten Epoche namens „Moderne“. Während nämlich „Spätromantik“ gewöhnlicherweise nach hinten hin durch die Unterscheidung tonal/atonal und das Trennungsjahr 1908 begrenzt werde, befürwortet Dahlhaus eine Hervorhebung des Jahres 1924 als „Zusammenbruch des Expressionismus“:

48 Vgl. auch Oswald Panagl, „Einleitung: ‚Moderne‘ – Reflexionen zur Begrifflichkeit“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), Laaber 2005, S. 11–27. Zur Problematik des Modernebegriffs für die Musikgeschichtsschreibung vgl. auch Tobias Janz: „Musikhistoriographie und Moderne“, in: *Mth* 24 (2009), S. 312–330 sowie ders., *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2015.

49 Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 280f.

50 Ders., „Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des ‚Fernen Klangs‘“ (1978), in: *CDGS* 8, S. 497–505, hier S. 497.

„Nichts hindert also, von einer musikalischen Moderne zu reden, die sich von 1889, dem Jahr des Strausschen *Don Juan* und der Ersten Symphonie von Mahler, bis 1924, dem Zusammenbruch des Expressionismus, erstreckt. (Keineswegs soll die Bedeutung der Schönbergschen ‚Emanzipation der Dissonanz‘ gelehrt oder verringert werden, aber es könnte durchaus aufschlussreich sein, im Œuvre Schönbergs statt des Zusammenhangs zwischen freier und dodekaphoner Atonalität einmal die Kontinuität zwischen den letzten Stufen der Tonalität und der ersten der Atonalität hervortreten zu lassen.)“⁵¹

Trotz aller kompositionstechnischer Neuerungen betont Dahlhaus somit, dass sich die Neue Musik nicht primär durch Kompositionstechniken, sondern durch eine andere Ästhetik schroff von ihrer Vergangenheit abhebe, die man dann als „Romantik“ verpönte. Das oben Dargelegte zeigt allerdings, dass Dahlhaus' Rückführung des Spätromantikbegriffs auf die Debatten der 1920er Jahre unzutreffend ist. Denn wie gezeigt ist die Debatte der 1920er Jahre zur Verteidigung des Neoklassizismus gerade keine zur Spätromantik; es genügte der „Kampf gegen die Romantik“. Da Dahlhaus auch an anderen Orten keine Nachweise zu Texten aus den 1920er Jahren liefert, liegt die Hypothese nahe, dass Dahlhaus primär die Debatte um die Neue Musik aus der Brille der Nachkriegspublizistik im Auge hat. Dort fällt der Spätromantikbegriff wie gesehen häufig, und zwar bei Kombattanten jeglicher Couleur.

4. Ausblick

Es bleibt mehr als drei Jahrzehnte später das erstaunliche Fazit, dass Dahlhaus' Neukonzeption der Moderne als einer Epoche eigenen Rechts statt des Untergangs einer lang zuvor blühenden Romantik von der Fachwelt zwar aufmerksam wahrgenommen, aber keineswegs übernommen wurde. So werden Dahlhaus' Ideen beispielsweise zwar in Kurzform in der 1993 publizierte Überarbeitung der Wörner'schen Musikgeschichte wiedergegeben,⁵² doch wird man wenige Seiten später immer noch mit einer stichwortartigen und recht konfuse Definition von „Spätromantik“ bedient.⁵³

Auch Hermann Danuser signalisiert im Anschlussband innerhalb des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* über „Die Musik des 20. Jahrhunderts“ eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Dahlhaus' Thesen. Danusers Band erschien vier Jahre später; damit musste er naturgemäß an seinem Beginn auf das Ende des vorigen Bandes und damit die Neufor-

51 Carl Dahlhaus, „Musikalischer Funktionalismus“, in: *SIM-Jahrbuch* 1976 (1977), S. 81–93, zit. n. *CDGS* 8, S. 78–93, hier S. 79.

52 „Das Ende der Epoche um 1889 deuten im Politischen der Beginn der europäischen Destabilisierung und das Anwachsen ökonomischer und sozialer Gegensätze an; im Künstlerischen formiert sich eine neue Generation des Aufbruchs, die sich als ‚Moderne‘ begreift und ihre Ideen in den Werken von Richard Strauss (*Don Juan* 1889) und Gustav Mahler (1. Symphonie 1889) verkörpert sieht, zweier Komponisten, die zusammen mit ihrem Generationengenossen Claude Debussy bereits zur Vorgeschichte der Neuen Musik gehören.“ Susanna Großmann-Vendrey, „19. Jahrhundert“, in: Karl Heinrich Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1993, S. 372.

53 „Zusammenfassender Begriff für die Musik des späten Wagner, Brahms', Bruckners, Richard Strauss', Regers, Pfitzners und Liszts, also etwa die Zeit von 1860 bis 1914. Die Musikanschauung ist mit Ausnahme von Brahms und teilweise Reger charakterisiert durch die Ausdruckästhetik der Neudeutschen Schule, die Musik im Dienst außermusikalischer, oft religiöser oder philosophischer Ideen sieht. Zunehmende Verfeinerung und Steigerung der psychologischen Charakteristik durch Alterationstechniken, Enharmonik und Terzverwandtschaft, Vergrößerung des Orchesters, Verfeinerung der Instrumentation.“ Siegfried Mauser: „20. Jahrhundert“, in: Wörner, S. 531.

mulierung der Spätromantik als Moderne reagieren. Danuser übernimmt zwar Dahlhaus' Begrifflichkeit, bezeichnet indes die letzten Jahre dieser von Dahlhaus definierten Moderne als „Spätzeit der Moderne“ bzw. „späte Moderne“, die er der Neuen Musik gegenüberstellt.⁵⁴ Damit ist zumindest der Kontrast zwischen Spätzeit und Neubeginn wiederhergestellt, der schon die Spätromantik/Moderne-Konzeption prägte.

In der Musiktheorie ist „Spätromantik“ bis heute ein wenig hinterfragter Terminus.⁵⁵ Auch in der Musikhistoriographie ist der Terminus durchaus weiterhin in Gebrauch, wenngleich die Debatte um eine angemessene Historiographie für die Musik des frühen 20. Jahrhunderts andauert.⁵⁶ Im Fall der englischsprachigen Reihe *Music and Society*, der den Titel *The Late Romantic Era* trägt, geht er allerdings auf eine Verlagsentscheidung zurück, wie man aus dem Vorwort erfährt: Das 19. Jahrhundert enthält zu viel Stoff für einen einzigen Band und wird daher in zwei Hälften geteilt, die dann als „early“ bzw. „late romantic era“ unterschieden werden (damit fällt die definitorisch wichtige Mitte allerdings weg).⁵⁷

Anders gelagert ist der Fall bei Edward F. Kravitt, der in seinem 2004 in deutscher Übersetzung erschienenen, ursprünglich 1996 in englischer Sprache publizierten Buch „Das Lied – Spiegel der Spätromantik“ Dahlhaus' Position aufgreift und kritisch diskutiert.⁵⁸ In Kravitts Sicht betont Dahlhaus die von ihm aufs Panier gehobenen „Modernen“ zu stark und gibt den „Konservativen“ keine Stimme:

„All jene, die die Meinung vertreten, das *Fin de siècle* markiere den Aufstieg der Moderne, achten mehr auf die Innovation und das ‚Experiment‘ als auf den Einfluss der Tradition. Sie konzentrieren sich auf die bemerkenswerten Neuerungen von Gustav Mahler und Richard Strauss, die die Musik an die äußerste Grenze der alten Traditionen brachten, und auf Arnold Schönberg, der diese Grenze überschritt. Diese Wissenschaftler schließen daraus, dass die Musik in Deutschland und Österreich bereits vor dem Ersten Weltkrieg in die Moderne wechselte.

Diese These berücksichtigt nicht, dass das *Fin de siècle* im Zeichen des Konservatismus stand, besonders in Mitteleuropa. In Österreich und Deutschland vollzog sich als Reaktion auf den fehlgeschlagenen Liberalismus der sechziger Jahre des 19. Jh. ein politischer Rechtsruck. [...] Ein großer Teil der zu dieser Zeit tätigen Komponisten versuchte, die ererbte Tradition zu bewahren.“⁵⁹

Kravitt versucht also, in einer als pro-modernistisch und daher anti-konservativ erlebten Umgebung eine Bresche zu schlagen für eine Auseinandersetzung mit der Breite der Lied-

54 Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), Laaber 1984, S. 13 und S. 25.

55 Stellvertretend für viele sei als Beispiel genannt: Richard Bass, „Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music“, in: *Music Theory Spectrum* 23 (2001), S. 41–60.

56 Jüngst etwa bei Timo Jouko Herrmann/André Meyer, „Spätromantik, Orientalismus und Moderne – Betrachtungen zur Musiksprache der Oper *Schahrazade* von Bernhard Sekles“, in: *Musica Reanimata* 82 (2013), S. 6–15, sowie in populärwissenschaftlicher Überblicksliteratur: Ingo Harden, *Epochen der Musikgeschichte. Entwicklung und Formen der europäischen Musik*, Hildesheim 2007; Paul Griffiths, *Geschichte der Musik. Vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Stuttgart 2008; als kritischer Neuanfang in der Musikhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts ist exemplarisch Richard Taruskins *Music in the Early Twentieth Century* (= *The Oxford History of Western Music*, 4), Oxford 2005 zu nennen. Bei ihm wird der Terminus „late romanticism“ weitgehend vermieden, allerdings nicht explizit diskutiert.

57 *The Late Romantic Era. From the Mid-19th Century to World War I*, hrsg. von Jim Samson (= *Music and Society*, Bd. [7]), Englewood Cliffs NJ 1991.

58 Edward F. Kravitt, *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*, Hildesheim 2004 (engl. Original: *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, 1996).

59 Ebd., S. 7

komposition um 1900 und gebraucht bewusst im Gegensatz zu Dahlhaus den Terminus „Spätromantik“, und zwar inklusive der Bildlichkeit aus den 1950er und 1960er Jahren:

„Spätromantik‘ ist die von Musikwissenschaftlern am häufigsten angewandte Bezeichnung für die Musik der Jahrhundertwende. Das Wort beschwört zwei Bilder, die im vorliegenden historischen Zusammenhang beide passender sind als ‚Nach‘- oder ‚Neuroantik‘, nämlich Höhepunkt (einer Entwicklung) und letzte Reife – Herbst, die Jahreszeit mit ihren reichen, satten Farben, die jedoch bald verblassen werden. Beides sind passende Bilder für die avantgardistische Harmonie in der Musik von Wolf, Mahler und Strauss und für den späteren ‚Zerfall‘, die Auflösung der Tonalität. Da die Komponisten des *Fin de siècle* außerdem die ererbten Traditionen erweiterten, ist das Wort ‚Spätromantik‘ für die Künstler am Ende des vergangenen Jahrhunderts am besten geeignet.“⁶⁰

Letztlich finden wir hier eine merkwürdige Verschmelzung von Charakteristika der Moderne und der Spätromantik vor. „Avantgardistisch“, „Erweiterung der Tradition“ und „Herbst“ passen nur bedingt zueinander. Es mag erhellend sein, dass Kravitts erste Beiträge zu diesem Themenkreis noch auf die 1960er Jahre zurückgehen.⁶¹ Doch zeigt das Beispiel Kravitts auf der anderen Seite deutlich, dass er eine spezifische Erkenntnisrichtung verfolgt, die von Dahlhaus’ Neuausrichtung aufgrund deren impliziter Werturteile nicht profitieren kann.

* * *

Aus meiner Sicht sollte man insofern nicht hinter Dahlhaus’ Argumentationsstand zurückgehen, als er berechtigterweise fordert, dass ein Epochenbegriff auf die Kongruenz mit der Selbsteinschätzung der unter ihm subsumierten Komponisten zu befragen ist. Bei etlichen der sogenannten Spätromantiker, für den Bereich der skandinavischen Musikgeschichte beispielsweise Jean Sibelius, Carl Nielsen oder Wilhelm Stenhammar, ist bei näherem Studium ihrer Schriften und Kompositionen unverkennbar, dass sie sich im vollen Problembewusstsein als Moderne, als am Puls der Gegenwart befindliche Komponisten betrachteten. Von daher halte ich es durchaus für sinnvoll, für die genannten Komponisten unter Berufung auf Dahlhaus nicht von skandinavischer Spätromantik, sondern von „skandinavischer Moderne“ zu sprechen.⁶²

60 Ebd., S. 83. Kravitt wendet sich gezielt gegen Dahlhaus’ Kritik am Zeitgeist-Denken: es gebe durchaus gemeinsame Züge der verschiedenen Komponisten; diese untersucht Kravitt im Kapitel III. Spätromantik und *Fin de siècle* sind für ihn identisch: „Der Begriff der ‚Spätromantik‘ bezieht sich so, wie er in diesem Buch angewendet wird, auf einen spezifischen Zeitabschnitt, auf das *Fin de siècle*, die letzte Phase der Romantik.“ Den Anfang bilden Hugo Wolfs Lieder über Gedichte von Eduard Mörike von 1888. (S. 83). „Das Ende der Spätromantik ist ebenfalls schwierig zu bestimmen, selbst für das Lied. Noch lange Zeit, nachdem die Avantgarde anerkannt und zu ihrem Recht gekommen war, fuhren ältere Komponisten fort, in ihrem bekannten ‚spätromantischen‘ Stil zu komponieren. Es stellt sich deshalb die Frage, wann sich die künstlerische Schlagkraft der Spätromantik erschöpft hatte.“ Kravitt, *Das Lied*, S. 83.

61 Edward F. Kravitt, „The Lied in 19th-Century Concert Life“, in: *JAMS* 18 (1965), S. 207–218.

62 Zu Sibelius siehe die jüngsten Publikationen Tomi Mäkelä (u. a. *Jean Sibelius und seine Zeit*, Laaber 2013 und *Saariabo, Sibelius und andere. Neue Helden des neuen Nordens. Die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland*, Hildesheim 2014). Zu Nielsen siehe u. a. Daniel Grimley: *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Woodbridge 2010. Für Wilhelm Stenhammar habe ich dies anhand der Kantate für die Stockholmer Kunst- und Industrieausstellung 1897 zu zeigen versucht. Rotter-Broman, „Spectacular articulations of modernity“. Om Wilhelm Stenhammars ‚Kantat till Allmänna konst- och

Allerdings kann man die Epochenbezeichnung „Spätromantik“ auch nicht einfach aus der Musikgeschichtsschreibung verabschieden. Gerade im mittleren Abschnitt dieses Beitrags wird deutlich, dass der Begriff und das damit verbundene Epochenkonzept eine ganz eigene „Faszinationsgeschichte“ besitzen.⁶³ Daher gehört dieses Konzept durchaus in unsere Gegenwart als Teil der Geschichte der Musikgeschichtsschreibung und des musikalischen Denkens. „Spätromantik“ lässt sich aber gerade deshalb nicht absolut-substantiell, sondern nur historisch verstehen. Und vielleicht verhilft uns eine historische Betrachtung mehr zum Verständnis des Denkens über Musik in den Jahrzehnten um 1960 als jenen um 1900.

industrieställningen 1897“, in: *Löftet om Lycka. Estetik, musik, bildning. Till Sten Dahlstedt*, hrsg. von Anders Burman u. a., Göteborg 2013, S. 123–148.

63 Den Begriff „Faszinationsgeschichte“ habe ich einer Publikation zur Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* entnommen: Carlos Spoerhase, „Rezeption und Resonanz. Zur Faszinationsgeschichte der Forschungsgruppe ‚Poetik und Hermeneutik‘“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 35 (2010), S. 122–142. Das aktuelle fachgeschichtliche Forschungsengagement in der Literatur- und Geschichtswissenschaft kann aus meiner Sicht ein starkes methodisches Anrengungspotential für die Erforschung der jüngeren Fachgeschichte der Musikwissenschaft bieten.