

Anmerkungen zum Aufkommen der Nationalen Schulen

Im 19. Jahrhundert – diesem langen, durch Revolutionen, soziale Umwälzungen und gewaltige Fortschritte in Wissenschaft und Technik geprägten Jahrhundert – bereichern die europäischen „Randländer“, die bisher kaum im Fokus des allgemeinen Interesses standen, das Konzert der traditionellen Musiknationen Zentraleuropas auf vielfältige Weise. War politische Herrschaft bis zur Französischen Revolution vor allem eine Frage der Dynastie, gewinnt nun, im Zeitalter des Bürgertums, die Kategorie der „Nation“ zunehmend an Bedeutung, was zwangsläufig das Aufblühen der sog. „Nationalen Schulen“ begünstigen musste.

Der beeindruckendste Aufstieg gelingt ohne Zweifel Russland. Lebte das Zarenreich am Anfang des Jahrhunderts noch vom musikalischen Import (etwa italienischer Opern), gehören russische Komponisten beispielsweise durch die spektakulären Produktionen von Diaghilews Ballets russes ab 1909 in Paris zur europäischen Avantgarde. Böhmen-Mähren, politisch bis 1918 dem habsburgischen Österreich zugehörig, entwickelt durch Smetana und Dvořák, später auch durch Janáček ein eigenständiges Profil. Skandinavien bringt eine nicht geringe Anzahl an Komponisten hervor, von denen einige, wie der Norweger Grieg und der Finne Sibelius, zu den bedeutendsten ihrer Zeit gehören; andere, wie die Dänen Gade und Nielsen, werden bis heute zu Unrecht wenig gewürdigt. Unbestritten ist, dass der „nordische Ton“, den man ihren Werken im 19. Jahrhundert zuschreibt, eine Modeerscheinung darstellt, die gerade in Deutschland breite Resonanz hervorruft. Ausgehend von Albéniz erwacht auch Spanien mit Granados, de Falla und Turina als Musiknation zu neuem Leben, nachdem es von nicht-spanischen Komponisten wie Glinka, Bizet oder Chabrier bereits zum Thema folkloristisch inspirierter Werke gemacht worden war.

Geeint werden diese Nationen durch ihre ambivalente Ausgangssituation: Einerseits gilt es, ein eigenständig-nationales Idiom zu entwickeln, andererseits sollen die zu schaffenden Werke dem hohen Anspruch gerecht werden, der durch die Meisterwerke der bereits etablierten Musiknationen, etwa die Sinfonien Beethovens oder die Opern Verdis, Gounods und Wagners, definiert wird. So berichtet Rimski-Korsakow in seiner Chronik meines Lebens, dass Balakirew Konzertprogrammen mit ausschließlich russischen Werken skeptisch gegenüberstand. Ausdrücklich bestand er darauf, die Werke des „Mächtigen Häufleins“ neben Beethoven und Liszt aufzuführen, um den Anspruch auf Gleichwertigkeit zu untermauern. Welche Möglichkeiten bieten sich nun einem Komponisten, ein musikalisches Werk in einem geografisch umgrenzten Kulturraum zu verorten?

1. Insbesondere die Oper eignet sich gut dafür, ein Stück nationaler Geschichte zu verarbeiten, wie es beispielsweise Mussorgsky in seinem Boris Godunow mustergültig gelingt. Eine Vielzahl regionaler Bezüge erlaubt auch die Programmmusik; so bezieht sich Smetana in seinem Zyklus Mein Vaterland u.a. auf die böhmische Geografie (Die Moldau, Aus Böhmens Wiesen und Feldern), die heimische Sagenwelt (Šárka) und sogar ein konkretes Bauwerk, die historische Prager Festung Vyšehrad.
2. Einen Sonderfall stellt das Zitat geistlicher Melodien dar, wie in Tschairowskys Ouvertüre 1812 oder Rimski Korsakows Osterouvertüre. Musikalisch betrachtet, unterscheiden sich die zitierten Gesänge der russisch-orthodoxen Kirche nicht wesentlich vom gregorianischen Choral der römisch-katholischen Liturgie. Doch es versteht sich, dass der hier mitzudenkende Kontext über das rein Musikalische weit hinausweist.
3. Die mit Abstand wichtigste Möglichkeit besteht aber in der mehr oder weniger konkreten Bezugnahme auf Volkslied und Volkstanz. Selten werden diese wörtlich übernommen, wie etwa von Tschairowsky in den Ecksätzen seiner 2. Sinfonie, oder von Balakirew in seinem virtuosen Klavierstück Islamey. Strawinsky warnte davor, Volksmelodien in größeren Werken zu verwenden, weil ihnen die Fähigkeit zu sinfonischer Entwicklung fehle; dennoch hat er sich in seinen frühen Balletten Feuervogel, Petruschka und Sacre gelegentlich auf originale Volksweisen bezogen. Ein Genre eigenen Rechts ist deren Bearbeitung, etwa in Form von Arrangements für Klavier mit und ohne Gesang (Grieg, Bartók, Kodály). Weitaus häufiger ist aber die stilistische Annäherung neu erfundener Themen an jenen „Volkston“, der dem 19. Jahrhundert so teuer war. Hier eine auch nur ansatzweise umfassende Aufzählung geben zu wollen, wäre sinnlos. Exemplarisch seien genannt die Hauptthemen aus Gades Ossian- Ouvertüre und Borodins Steppenskizze aus Mittelasien, ferner das berühmte Klarinetten-Solo am Beginn von Sibelius' 1. Sinfonie. Einen hohen Grad an Stilisierung weisen einige von Griegs Lyrischen Stücken für Klavier auf, auch wenn sie Titel wie Volksweise und Norwegischer Bauernmarsch tragen. Geht man weiter in die Tiefe, wird die Komplexität des Themas deutlich: Wer etwa Mazurka-Rhythmus, Bordun-Quinte und lydische Quarte bei Chopin als Kennzeichen eines polnischen

Nationalstils sehen will – und in diesem Sinne werden sie auch im Polen-Akt des Boris Godunow verwendet – muss feststellen, dass diese Stilmittel auch bei Komponisten aus anderen Musikkulturen begegnen.

So zeigt sich, dass die rein technische Ebene bei der Frage musikalischer Nationalstile weniger bedeutend ist als das kulturgeschichtlich zu begründende Bedürfnis danach – ein Phänomen, das durchaus nicht auf die europäischen „Randländer“ beschränkt bleibt. Webers Freischütz etwa, uraufgeführt 1821 in Berlin, wurde schnell als deutsche Nationaloper akzeptiert. Nun spielt der Freischütz in Böhmen, „kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges“, also in der Mitte des 17. Jahrhunderts und mithin in einem Milieu von Jägern und Landleuten, mit dem sich das adelige und großbürgerliche Publikum der preußischen Hauptstadt kaum identifizieren konnte. Dass Weber dennoch ein beispielloser Sensationserfolg gelang, zeigt auch, dass hier seitens des Publikums ein starkes Bedürfnis vorlag, das in Webers Oper, warum auch immer, seine Erfüllung fand.

Die Frage eines Nationalstils ist also nicht nur eine musikalisch-technische, sondern v.a. auch eine rezeptionsgeschichtliche.

Fest steht, dass die europäische Musikgeschichte durch das Aufkommen der Nationalen Schulen eine Bereicherung erlebt hat, die eine bis dahin unbekannte und beglückende Vielfalt zur Folge hatte.

Thomas Krehahn