

Helmut Loos

E-Musik – Kunstreligion der Moderne

Auch als eBook erhältlich:
epdf: 978-3-7618-7108-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.d-nb.de abrufbar.

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN unter Verwendung
einer Abbildung von akg-images / Bildarchiv Monheim
Innengestaltung und Satz: textformart, Göttingen
Druck und Bindung: BELTZ Bad Langensalza GmbH
ISBN 978-3-7618-2435-1

www.baerenreiter.com

Helmut Loos

E-Musik
Kunstreligion der Moderne

Beethoven und andere Götter



Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York • Praha

Inhalt

Einleitung · 7

Heilige Musik

Zur terminologischen Fixierung der Kunstreligion · 15

Spurensuche

Kulturdarwinistische Tendenzen in
der deutschen Musikgeschichtsschreibung · 29

Soziokulturelle Evolution

Musikalischer Fortschritt als darwinistisches
Herrschaftsinstrument · 53

Beethoven und der Fortschrittsgedanke · 65

Das Beethoven-Jahr 1970 · 83

Leitfigur Beethoven

Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft
im Zeichen der 1968er-Bewegung · 95

Zur Beethoven-Rezeption von Johannes Brahms · 111

Tonalität in Alban Bergs *Wozzeck*

und der weltanschauliche Kontext · 127

Prometheus in der Musik · 141

Quellenverzeichnis · 159

Abbildungsnachweis · 160

Einleitung

Wenn gesellschaftliche Konventionen fallen, die sich in bestimmten Begriffen konstituieren, so werden die Termini plötzlich unverständlich. »Ernste Musik« ist ein solcher Fall, bei dem immer wieder die Frage seiner Abgrenzung zur »Unterhaltungsmusik« aufkommt. In Zeiten des »Crossover«, das derzeit in Deutschland klassische Musik und sogenannte leichte Genres insbesondere in Radioprogrammen verbindet, löst sich der alte Begriff der Klassik als Bezeichnung historischer Konzertmusik vor allem Wiener Provenienz auf. »Der neue Fifty-fifty-Mix aus Klassikern und neuen Hits« warb vor einiger Zeit das neue Hit-Radio Antenne Sachsen synonym zu »Die Mega-Hits der 70er, 80er UND vom Neuesten das Beste!« Etwa gleichzeitig gingen Meldungen um die Welt, dass Bahnhöfe und exklusive Ferienstrände mit klassischer Konzertmusik beschallt würden, um Jugendliche und Penner fern zu halten. In diesen Zusammenhängen taucht immer wieder die Frage auf, was denn nun das Spezifische der historischen klassischen Musik ausmache und wie sie zu definieren sei, zumal dies nach geltendem Recht durch die GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) erhebliche finanzielle Konsequenzen für Musiker nach sich zieht. So etwas will im gesellschaftlichen Diskurs schlüssig begründet sein! In juristischen Streitfällen werden nicht selten Musikwissenschaftler als Sachverständige herangezogen, um ein Urteil sachlich zu untermauern oder gar zu beweisen. Letzteres ist nicht möglich, so sehr sich Fachvertreter im Sinne einer emphatischen Kunstwissenschaft auch bemüht haben, derartige Fragen gültig zu lösen. Aufgabe einer historischen, d. h. kritischen Musikwissenschaft kann es nur sein, die Entstehung und den Gebrauch der Termini zu dokumentieren, sie auf ihre künstlerischen und sozialen Bedingungen hin zu beschreiben und Wirkungszusammenhänge aufzudecken. Damit kann eine sachliche, neutrale

Grundlage für bewusste Entscheidungen über aktuelle Fragen gelegt werden, die in freier Verantwortung getroffen werden und nicht von pseudowissenschaftlich begründeter Ideologie manipuliert sind.¹

Dass ein solches Unterfangen große zeitliche und kulturelle Zusammenhänge in den Blick nehmen muss, liegt auf der Hand. Damit wird eine prinzipielle Orientierung angestrebt, die zunächst einmal eine grobe Kategorisierung vornimmt und feinere Abstufungen nicht zulässt. Entsprechend muss sich der Versuch einer Beschreibung auf grundsätzliche, vereinfachende Richtungsangaben einlassen, die bei näherer Betrachtung vielfältig zu differenzieren und zu spezifizieren wären. Eine genaue Darstellung kleiner Ausschnitte aus der Musikgeschichte bis hin zu ausführlichen Einzeldarstellungen (Werkmonografien) hat in der Musikwissenschaft eine lange und anzuerkennende Tradition. Verloren geht dabei manchmal der Überblick über größere Zusammenhänge und die kulturhistorische Verortung der Untersuchungsgegenstände, in der Regel Kunstwerke im emphatischen Sinne romantischer Musikanschauung. Daraus ist eine Konzentration auf einen bestimmten, kleinen Ausschnitt des Musiklebens entstanden, die einen weiteren Bereich der realen Musikgeschichte gar nicht mehr wahrnimmt. In Einzelfällen geht dies so weit, dass von Realitätsverlust gesprochen werden muss. Ist nun andererseits schon der Versuch, die gesamte Breite der Musikgeschichte zu berücksichtigen und wesentliche Grundrichtungen zu umreißen, zumindest ebenso fraglich, so sieht sich der Historiker in einer dem Kartografen ähnlichen Situation, der eine Weltkarte ebenso zu zeichnen weiß wie den Lageplan kleinster Orte. Dabei wird der Kartograf niemals die Wertigkeit der so verschiedenen Perspektiven gegeneinander ausspielen, da er genau beurteilen kann, dass unterschiedliche Fragestellungen für den richtigen Gebrauch entscheidend sind. In der Musikwissenschaft ist dies ganz anders,

1 Helmut Kirchmeyer, »Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), S. 257–271.

hier haben Fragen der Wertigkeit lange Zeit eine dominierende Rolle gespielt. Woher sie stammen, wie es zu dieser Situation gekommen ist, gehört bereits zu dem hier angeschnittenen Fragenkomplex.

Grobe Kategorisierung und simplifizierende Dichotomisierung sind in der Kunst keine Seltenheit. Oft hört man von Musikern das kategorische Urteil, es gebe überhaupt nur gute und schlechte Musik. Dies reicht bis in die Musikphilosophie, wenn Komponisten und Werke nach progressiv und regressiv geschieden werden, wie es Theodor W. Adorno mit Arnold Schönberg und Igor Strawinsky unternommen hat. Ganz ähnliche Gegensatzpaare bilden etwa Robert Schumann und Franz Liszt,² Richard Wagner und Felix Mendelssohn Bartholdy,³ Johannes Brahms und Anton Bruckner, Frederick Delius und Edward Elgar, Modest Mussorgsky [Modest Musorgskij] und Peter Tschaikowsky [Pëtr Čajkovskij] (»Novatoren« und »Westler«), Alexander Skrjabin [Aleksandr Skrâbin] und Sergej Rachmaninov, Bedřich Smetana und Antonín Dvořák, Béla Bartók und Zoltán Kodály, Witold Lutosławski und Krzysztof Penderecki.⁴ Dabei ist nicht immer deutlich auszumachen, ob es sich um ursprüngliche, persönliche Positionierungen handelt oder ob die gegensätzliche Zuschreibung ein Phänomen der Rezeption darstellt. Selbst bei skrupulöser Eruierung der Persönlichkeit eines Komponisten ist es nicht möglich, von seinem Schaffen direkt etwa auf seine Religiosität oder seine Weltanschauung

2 Helmut Loos, »Schumann und Liszt«, in: *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, hrsg. von dems., Leipzig 2007, S. 150–160.

3 Helmut Loos, »Wagner und Mendelssohn, zwei sächsische Kapellmeister«, in: *Richard Wagner – Kgl. Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Richard-Wagner-Symposiums Dresden, 24. bis 27. Januar 2013*, hrsg. von Ortrun Landmann, Wolfgang Mende und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim / Zürich / New York 2016, S. 37–48.

4 Zur Diskussion um Penderecki siehe Martina Homma, »Sozialistischer Realismus: und ›11. September‹? Über Reaktionen und Überreaktionen auf Krzysztof Pendereckis Klavierkonzert (2002)«, in: *Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2006, S. 390–434. – Helmut Loos, »Krzysztof Penderecki im deutschen ›Spiegel‹«, in: Ebd., S. 294–305.

zu schließen, da musikalische Werke immer in einem gesellschaftlichen Umfeld entstehen, für das sie bestimmt und auf das sie zugeschnitten sind. Dies gilt sogar in der Hochzeit romantischen Künstlerkults im 19. Jahrhundert etwa für Brahms und sein *Deutsches Requiem* oder für Berg und seinen *Wozzeck*. Die historische Darstellung wird überlagert von zeit- und weltanschauungsbedingten Interessen der Vereinnahmung. Und die Zuordnung einzelner Komponisten zu bestimmten kulturellen und politischen Strömungen präjudiziert in weitem Maße das ästhetische Urteil über ihre Musik. Die Epitheta gut–schlecht, progressiv–regressiv beinhalten ja schon eine weit über das Musikalische hinaus reichende Bedeutung.

Lange Zeit ist eine derartige kulturhistorische Betrachtung der Musikgeschichte durch das Paradigma der absoluten Musik behindert, ja verhindert worden, nicht zuletzt als Verdrängungssymptom nach dem Zweiten Weltkrieg. Gleichzeitig wurde der zutiefst religiöse Charakter der Ernsten Musik, wie er in der romantischen Musikanschauung von Anfang an grundgelegt ist, im Sinne einer säkularen Kunst verkannt.⁵ Und selbst wenn seit einiger Zeit das Verständnis der Musik als Kunstreligion thematisiert worden ist, so fehlt doch immer der übergreifende Ansatz, ihren Inhalt und ihre soziale Verortung zu bestimmen. Es ist die Moderne, verbunden insbesondere mit der Aufklärung und der aufkommenden bürgerlichen Gesellschaft.⁶ In diesem Zusammenhang bedarf es zunächst einmal der Klärung der Termini »heilige Musik« und »ernste Musik«, um den Diskurs über Musik überhaupt verstehen zu können.

Ludwig van Beethoven spielt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle als Leitfigur, im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs er zu einem Gott heran. Genau wie es Ludwig Feuerbach für das Christentum unterstellt hat, schuf sich die

5 Helmut Loos, »Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst«, in: *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, hrsg. von Winfried Böinig u. a., Stuttgart / Ostfildern 2007, S. 98–138.

6 Vgl. dazu neuerdings Tobias Janz, *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014.

neue Gesellschaft einen Künftlergott ganz nach ihrem Bilde. In Denkmälern wandelte sich Beethoven vom Denker Faust (Bonn 1845) über den Propheten Moses (Wien 1880) zum Gott Zeus (Wien / Leipzig 1902), einer in dialektischer Geschichtsphilosophie konzipierten Plastik nach Phidias' Hauptwerk als Synthese von Antike und Christentum, dem idealen »Dritten Reich«.⁷ Bereits zu Lebzeiten hat sich die romantische Musikanschauung Beethovens bemächtigt und ein »romantisches Beethovenbild« geformt.⁸ So verstand E. T. A. Hoffmann Beethoven als ersten romantischen Komponisten, als der er zum Leitbild der Musik der Moderne stilisiert wurde. Die Funktion der Kunst als Religionsersatz, wie sie in der Weimarer Klassik etabliert wurde, ist insofern eine Reaktion auf und eine Kritik an dem transzendentalen Denken der Aufklärung, als damit der gesamte Bereich des Irrationalen und des Gefühls bedient wurde. Die Kunst ergänzt das Weltbild der Moderne um diesen wesentlichen Bereich menschlicher Existenz und ist insofern geprägt von ihren Grundpositionen. Der darin postulierte Vorrang der Musik als höchste und vornehmste der Künste setzte sich in Deutschland in einer ganz bestimmten politischen Situation durch, der Zeit der Restauration nach 1815. Die verschärften Zensurmaßnahmen unterdrückten eine freie Meinungsäußerung, so dass die aufstrebende bürgerliche Gesellschaft ein eigenes Medium der Verständigung und Selbstversicherung benötigte. Sie fand es in der Musik, die sich als angeblich absolute Tonkunst der Zensur entzog und die Ansammlung großer Hörscharen zuließ. In diesem Zusammenhang wurde Beethoven als Revolutionär gesehen, der nicht nur Napoleons Niederlage bei Vittoria mit seiner Schlachtensinfonie, und damit die Befreiungskriege verherrlicht hatte, sondern in dessen Sinfonien auch das bürgerliche Leistungsprinzip »per aspera ad astra« eine heroische Glorifizierung zu finden schien. Eine ganz neue Tonsprache lud die in ihrer Entfaltung behinderte Gesellschaft geradezu

7 Helmut Loos, »Max Klinger und das Bild des Komponisten«, in: *Imago Musicae* XIII, 1996, Lucca 1998, S. 165–188.

8 Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin / Bonn 1927, Darmstadt 1978.

ein, alle ihre Ideale in dieser Musik vereint zu sehen bzw. in sie hineinzuprojizieren. Die Musik erhielt in Deutschland dadurch eine Vorrangstellung und langfristig eine der Literatur gleichrangige Position, weil sie sich als Identifikationsmedium in den bedrängten Aufbruchzeiten der bürgerlichen Gesellschaft so glänzend bewährt hatte.

Als richtungsweisende Leitbegriffe der Moderne gelten Autonomie, Rationalität, Säkularisierung und Fortschritt. Maßgeblich finden sie sich bei Immanuel Kant formuliert. Das moralische Gesetz etwa bedeutet für ihn »die Autonomie der reinen praktischen Vernunft, d. i. die Freiheit« (Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, I § 8). Autonomie in der Musik postuliert ein eigenes, dem Medium selbst entnommenes Prinzip der Gestaltung, wie es in der Wiener Klassik mit der motivisch-thematischen Arbeit zu finden ist. Dies wurde als Befreiung von musikfremden Abhängigkeiten wie etwa Affekt oder Rhetorik betrachtet und mit der Konzentration auf die eigenen Gestaltungsprinzipien als autonome Musik. Musik galt nun nicht mehr als Mittel (zu irgendeinem Zweck), sondern als (Selbst)Zweck. Für ihre Schöpfung bedurfte es des freien Komponisten ohne Auftrag, er repräsentierte das Ideal des freien Bürgers, absolute Musik die Freiheit an und für sich.

Die Durchkonstruktion des absoluten Tonsatzes bedeutete eine höchst rationale Aufgabe, die dem Komponisten äußerste geistige Konzentration abverlangte, um durch vernünftiges Denken und Handeln den Endzweck der Freiheit zu erreichen. Nach Kant betrifft diese Rationalität den Bereich der praktischen Vernunft (der Moralphilosophie bzw. Ethik) und zielt auf Wahrheit. Hierher rührt der spätere Anspruch der Musik, die Wahrheit zu verkünden. Rationalität setzt transzendentes Erkenntnisvermögen als Bedingung aufgeklärter Mündigkeit voraus und lehnt jede spekulative Vernunft, auf der die alten Religionen fußen, ab. Musik, die in derartigen Bindungen verharret, kann deshalb nicht zur Musik im Sinne der Moderne gehören. Dies betrifft alle Kirchenmusik, Säkularisierung heißt der entsprechende Leitbegriff. Dass die Musik durch Autonomie und Rationalität selbst höchsten Rang erlangt (nicht Mittel, sondern Zweck), prädestiniert sie ebenso wie ganz praktische

Bedingungen ihrer Aufführung als Prozess bzw. Zeremonie für eine Erhebung zu religiöser Bedeutung. Sie stieg zu einer Kunstreligion in dem Sinne auf, dass die Musik Gegenstand der Verehrung/Anbetung und der Komponist als Schöpfer/Genie zum Vorbild höchsten Menschseins erhoben wurde.

In verstreuten Vorträgen bin ich in den letzten Jahren diesen Zusammenhängen nachgegangen, nachdem ich von Anfang an Zweifel an der Wissenschaftlichkeit emphatischer Musikgeschichtsschreibung gehegt hatte, und glaube nun, eine eigene Position gefunden zu haben, die einigen Anspruch auf Schlüssigkeit erheben darf. Um es nochmals ganz deutlich auszusprechen: Es geht mir nicht um Kritik an einzelnen Musikrichtungen oder Musikanschauungen, sie haben alle ihre individuelle Berechtigung und sind durch eine freie, persönliche Entscheidung zu verantworten. Ich kritisiere die Selbstgewissheit, mit der bestimmte Positionen ihre Höherwertigkeit als wissenschaftlich bewiesen erachten und daraus eine fundamentalistisch zu nennende Arroganz ableiten, die eine Verachtung Andersdenkender nach sich zieht. Dabei geht es gar nicht um Fragen, die wissenschaftlich entschieden werden könnten, sondern um grundsätzliche Fragen der Menschenwürde: Leitet sie sich aus persönlichen Verdiensten, Leistungen, Bildung u. ä. ab oder ist sie davon unabhängig jedem zuzusprechen? Ist sie hierarchisch gestuft oder egalitär? Am Umgang mit den Künsten, vor allem mit der Musik lassen sich gesellschaftliche Verhaltensmuster erkennen, die mit offiziellen Verlautbarungen nicht unbedingt übereinstimmen. Hierfür historische Entwicklungen und Wirkungszusammenhänge aufzuzeigen, dient als Denkanstoß für eine eigenverantwortliche Stellungnahme. Auf die europäische Geschichte hin betrachtet geht es um zwei dichotome Menschenbilder, die sich begrifflich zugespitzt als »siegen und herrschen« versus »dienen und helfen« umschreiben lassen.

Meine Vorträge sind oft an entlegenen Stellen publiziert worden und deshalb nur schwer zu beschaffen. Um einige dieser Arbeiten zur Kunstreligion der Moderne besser zugänglich zu machen, habe ich sie leicht überarbeitet im Folgenden zusammengestellt und empfehle sie dem geneigten Leser zur kritischen Lektüre.

Heilige Musik

Zur terminologischen Fixierung der Kunstreligion

Die Sakralisierung der Musik durch die romantische Musikanschauung ist häufig anhand der Schriften von Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmanns beschrieben worden.¹ Sprachlich hat sich dies in Ausdrücken wie »Tonkunst« und »heilige Musik« niedergeschlagen. In nahezu allen Bereichen der Musik hat sich der Wandel im späten 18. Jahrhundert ausgewirkt, auch wenn sich die Neuverortung der Musik noch am ehesten im Bewusstsein niedergeschlagen hat, während sich in der Musikpraxis viele Konventionen gehalten haben. Dies betrifft beispielsweise den Umgang neuer Musikergenerationen mit dem überkommenen Erbe der Vorgänger. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein und teilweise noch darüber hinaus wird dieser Vorgang einer Übernahme, Anverwandlung und teilweisen Abgrenzung als Tradition beschrieben, die im Sinne einer selbstverständlichen Vermittlung künstlerischer Fähigkeiten und Fertigkeiten von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Vielleicht am deutlichsten wird dieser Prozess im Parodieverfahren und der Kontrafaktur deutlich, wenn Musiker ältere Kompositionen anderer Musiker aufgreifen und zu eigenen Werken umgestalten. Der Umfang dieses Verfahrens einer »imitatio auctoris« ist bislang nur in Ansätzen erforscht, hat aber in der modernen Musikwissenschaft wie jede Bearbeitung eines Kunstwerks lange Zeit großes Unverständnis ausgelöst. Das Berührungsverbot, das einem heiligen Gegenstand gebührt, wird hier auf das Kunstwerk angewandt und basiert damit auf einer gedanklichen Grundlage,

1 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. – München 1978, S. 91–104.