Heilige Nüchternheit. Der Komponist in der Moderne. Kontinuität statt Bruch

Helmut Loos
Univerza v Leipzigu
University of Leipzig

Die Apotheose des Künstlers hatte in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg unbestritten Hochkonjunktur. Eine Flut von esoterischen Bewegungen schrieb der Musik magische Kräfte zu und erhob ihre Vertreter zu höheren Wesen von göttlichem Rang. Der Komponist als Creator ex nihilo und der Dirigent als souveräner Beherrscher des Orchesterkollektivs bildeten Leitfiguren der Gesellschaft, die sie idealisierend herbeisehnte und willenlos anzubeten bereit war. Richard Strauss bot dem Publikum beides und verherrlichte neben anderen überragenden Ausnahmepersönlichkeiten vor allem den Komponisten als Held in seinen Sinfonischen Dichtungen und Opern. An Richard Wagner, Vorbild für die meisten Künstler des 20. Jahrhunderts, schloss er 1894 mit seiner ersten Oper *Guntram* an. Die Titelfigur setzt sich als Kämpfer einer wohltätigen Ritterschaft für die gepeinigten armen Leute ein („das bedrängte Volk“). Gleichzeitig erweist er sich als hervorragender Sänger, ein im 19. Jahrhundert besonders beliebtes mittelalterliches Ideal, das dem romantischen Künstlerkult als willkommene Vorlage diente. (In der Ballade für Chor, Soli und Orchester *Taillefer* op. 52 von 1902 preist Strauss nach Ludwig Uhland den besten Kämpfer und Sänger des Normannenherzogs Wilhelms des Eroberers.) Als unwiderstehliches Mannsbild hält Guntram die Herzogin vom Selbstmord zurück, die ihm in Liebe verfällt. Als er mit seiner Kunst den tyrannischen Herzog zu befrieden sucht (Musik als versöhnende Macht), muss er dessen Angriff parieren und tötet ihn. Von der Schuld des Tyrannenmords befreit er sich –

darin ganz ein treuer Nietzsche-Anhänger – in trotziger Selbstbehauptung der Welt entsagend ohne eine äußere entsöhnende Instanz.

Stärker als sein erfolgreicherer Gegenspieler Strauss hat Hans Pfitzner seine Künstleroper religiös überhöht, indem er Giovanni Pierluigi da Palestrina zur Titelfigur erhob.

Zwanzig Jahre nach dem *Guntram* entstanden (UA 1917), schildert seine „Musikalische Legende“ keine aktive Heldengeschichte, sondern das intellektuelle Leben eines Künstlers, das im Schopenhauerschen Sinne schuldlos über dem realen Leben der Welt schwebt.¹ Grundlage dafür bildet ganz deutlich das Zwei-Welten-Modell der romantischen Musikanschauung. Dass Pfitzner trotz seiner Verwendung von Leitmotiven, die er Werken Palestrinas entnommen hat, zu einer ganz anderen, eigenständigen Musiksprache gefunden hat als der Wagner verhaftete Komponist des *Guntram*, muss hier nicht weiter ausgeführt werden. Beide Opern, *Guntram* und *Palestrina*, verkörpern vielmehr gewissermaßen zwei gegensätzliche Spielarten derselben romantischen Künstlerapotheose. (Sie äußert sich vor allem auch in der männlichen Attraktivität der Titelhelden, selbst bei Pfitzners Asexualität Schopenhauerscher Provenienz wird das Bild der verstorbenen Gemahlin Lukrezia als „eine schöne Frau in mittleren Jahren“ beschrieben, die seine Inspiration war.)

Die antiromantische Bewegung, die sich im frühen 20. Jahrhundert formierte, suchte eine neue Ästhetik der Tonkunst zu entwerfen. Ferruccio Busonis entsprechende Schrift von 1907 konterte Pfitzner 1917 mit seiner *Futuristengefahr*, zwei markante Beiträge zu einer breit geführten öffentlichen Kontroverse, zu der auch Felix Draeseke's *Konfusion in der Musik* von 1906 Anlass gegeben hatte. Umso wichtiger ist es, die Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, die die Kontrahenden miteinander verbunden haben. Sie bestehen nicht nur in der Vorstellung von der Weltherrschaft oder Hegemonie der deutschen Musik,² sondern auch in der emphatischen Künstlerapotheose. In seiner Oper *Doktor Faust* (1925) zeichnet Busoni den Titelhelden nicht als Wissenschaftler, sondern als Künstler. Den Fort-

1 Hans Pfitzner, „Mein Bekenntnis zu Schopenhauer“, in: Ders., *Reden, Schriften, Briefe*, hrsg. von Walter Abendroth (Berlin: Luchterhand, 1955), S. 47; Bernhard Adamy, „Schopenhauer in Pfitznerns „Palestrina““, in *Schopenhauer-Jahrbuch* 63 (1982): 67–79.

2 Helmut Loos, „Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa“, in *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum - Schlesien - Böhmen/Mähren - Donauraum*. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und dems. (Bonn: Gudrun Schröder, 1994), S. 1–17.

schrittoptimismus jedoch, die Umwertung aller Werte, die Goethe in seinem Drama gegenüber dem Spießschen Faustbuch von 1587 vorgenommen hat, macht Busoni größtenteils rückgängig: „Des Menschen Lied am Göttlichen verschallt: / also belehrt erkennt‘ ich meine Ziele / und wandte mich zurück – zum Puppenspiele.“ Die Faszination der Figur Faust bleibt jedoch bestehen, seine überragende Attraktivität als Mann, mit der er die Herzogin in ihrer Hochzeitsnacht verführt, durch „Wohlgestalt und Geist und Mannheit [...] behext in aller Form.“ Selbst sein Untergang wird heroisiert. Dabei findet sich ein Mystizismus in der Musiksprache Busonis, der dem Pfitzners längst nicht so fern ist, wie die Verlautbarungen der Kontrahenten erwarten ließen.

Die Apotheose der Musik gehört von Anbeginn zur Geschichte der Oper. Ihre besondere Aktualität offenbart Carl Orff 1924 mit seiner Neufassung von Claudio Monteverdis „Favola in Musica“ *L'Orfeo* (2. Fassung 1940). Der Stoff besitzt eine durchgehende Tradition von Monteverdi über Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Jacques Offenbach bis Darius Milhaud (1926 *Les Malheurs d'Orphée*, eine drastische Persiflage) und Ernst Krenek³ (1926 nach einem Drama von Oskar Kokoschka 1918⁴).⁵ Die Wirkungsmacht der Musik bildet im antiken Mythos die zentrale Aussage, ihrem mythischen Ideal spürt Franz Schreker in *Der ferne Klang* (1912) nach, ihre Zauberkräfte demonstriert noch Werner Egk in der Volksoper *Die Zaubergeige* (1935). In der Neuzeit verlagert sich die Gewichtung, nicht die Kunst, sondern die Künstlerpersönlichkeit rückt ins Zentrum des Interesses. Den sich genialisch durchsetzenden bildenden Künstler hat bereits Hector Berlioz in seiner Oper *Benvenuto Cellini* (1838) thematisiert, Paul Hindemith mystifiziert die Bindung zwischen dem Künstler und seinem Werk in der Oper *Cardillac* (nach E. T. A. Hoffmann, erste Fassung 1924/25, Neufassung 1952/61). Die Künstlerapotheose in bester Wagnerscher Manier nach dem Hans Sachs aus den *Meistersingern* greift Hindemith in *Mathis der Maler* (1938) auf. Mathis, der alternde Künstler,⁶ verzichtet nicht nur einsichtig leidend auf die bedingungslose Liebe der jungen Verehrerin Ur-

3 Hans Knoch, *Orpheus und Eurydike: Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Krenek* (Regensburg: Bosse, 1977).

4 Ernst Krenek, *Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike*, hrsg. von Jürg Stenzl (= Ernst-Krenek-Studien, Bd. 1) (Schliengen: Ed. Argus, 2005).

5 Oswald Panagl, „Art. „Künstleroper“, in *Österreichisches Musiklexikon online*, Zugriff 27. Februar 2017, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kuenstleroper.xml.

6 Gleich Hans Sachs auch Pfitzners Palestrina, siehe: Michael and Linda Hutcheon, „Portrait of the Artist as an Older Man. Hans Pfitzner's Palestrina and Paul

sula, er enthält sich auch aller einseitiger Parteinahme, um sowohl den verfolgten aufständischen Bauern, als auch der bedrängten Fürstin mit großartiger Menschlichkeit beizustehen.

Mit der Zwischenkriegszeit ist eine Periode angesprochen, die in den Künsten meist als „Neue Sachlichkeit“ charakterisiert und als radikaler Bruch angesehen wird. Die Musikgeschichte spielt diesbezüglich eine Sonderrolle, in ihr wird meist ganz materialbezogen der epochemachende Neubeginn mit der „Neuen Musik“ auf 1909 und dem Bruch mit der Tonalität gleichsetzt. In beiden Fällen werden die Kontinuitäten unterbewertet, die hier wirksam und den Zeitgenossen offenbar sehr bewusst waren. Die antiromantische Bewegung hat ihre Einstellung zu Musik und schöpferischem Musiker vielfach umschrieben, es sei der Einstieg mit ihren Bühnenwerken genommen. Im Werk Kurt Weills spielt die Thematik keine große Rolle, nur die Erstlingsoper *Der Protagonist* (1926) handelt im Künstler-, sprich Schauspielermilieu, ihm liegt ein expressionistisches Theaterstück von Georg Kaiser zugrunde. Als für die Richtung aufschlussreich erweist sich der große Erfolg der berühmten Zeitoper *Jonny spielt auf* (1927) von Ernst Krenek, sie spielt im Musikermilieu. Der ernste Komponist Max wird von der Sängerin Anita aus seiner einsamen Gletscherwelt geholt, eine deutliche Anspielung auf die weltverachtende Abgeschiedenheit des Genies nach Nietzsches Vorstellungen. Max erweist sich als weltfremd, ziemlich lebensuntüchtig und leicht manipulierbar. Er muss sich sowohl gegen den amerikanischen „Negermusiker“ Jonny als auch gegen den „Balkanvirtuosen“ Daniello behaupten, dessen berühmte Geige von Jonny gestohlen und letztendlich besessen wird: Im Schlussbild spielt er die Geige auf der Bahnhofuhr stehend, die sich in eine Weltkugel verwandelt und damit die christliche Ikonographie von Maria auf der Weltkugel ins Dämonische umwendet. Diese Provokation des triumphierenden Jazzmusikers verfehlte ihre Wirkung nicht, nicht nur Julius Korngold richtete wütende Angriffe auf Komponist und Werk und wies den Anspruch auf „musikalische[n] Zeitausdruck“ vehement zurück. Die „Tonkunst“ sei doch gerade „die Zeitlose und von der Zeit souverän Unabhängige, gerade in ihren bedeutendsten Schöpfungen [habe sie] nie den Beruf [...], den Zeitinhalt oder, nennen wir das Kind beim rechten Namen, die Zeitmode wiederzu-

Hindemith's *Mathis der Maler*“, in *Masculinity in opera. Gender, history and new musicology*, hrsg. von Philip Purvis (New York u. a.: Routledge, 2013), S. 216–235.

- 7 Julius Korngold, „Feuilleton. Operntheater. Jonny spielt auf von Ernst Krenek“, In *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, 1. Jänner 1928, S. 1–5, hier S. 2.

geben“.⁸ Den Komponisten Max sieht Korngold als „armseligen Schwätzer und Schwächling“. Am Ende entflieht er mit seiner Geliebten Anita nach Amerika. Trotz der schwachen Figur, die der Komponist abgibt, bleibt er mit seiner idealen Gletscherwelt am Ende der moralische Sieger, wo Unmoral triumphiert, und damit das emphatische Komponistenbild intakt. Dies betrifft auch die ganz ähnliche Geschichte von Richard Strauss' *Intermezzo* (1924), einer „bürgerlichen Komödie“ mit Verstrickungen in der Ehe des Hofkapellmeisters Storch und seiner Frau Christine, die allerdings anders als bei Krenek völlig souverän gelöst werden. Wie stark den Komponisten die selbstreflexive Darstellung ihrer Profession durch repräsentative Bühnenwerke am Herzen lag, darauf verweist der Umstand, dass die genannten Komponisten Strauss (*Guntram* und *Intermezzo*), Pfitzner, Busoni, Hindemith und Krenek bei aller Verschiedenheit des musikalischen Zugriffs die Libretti ihrer Künstleropern selbst verfasst haben.

So wenig selbst bei Vertretern der antiromantischen Attitüde der Komponist als menschliche und moralische Autorität in Frage gestellt wird, so entschieden wird diese Vorstellung durch alle musikalischen Genres hindurch hochgehalten. Eine Ironisierung musikalischer Allmachtsphantasien findet sich eher früher, in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Operette *Die Zaubergeige* (1855) von Jacques Offenbach, in der gerade die Zerstörung des Instruments die Erlösung bringt. Denn in den Trümmern der Geige findet sich das Testament, das die junge Frau Rose wirtschaftlich dazu in die Lage versetzt, ihren geliebten Peter vom Militär freizukaufen und zu heiraten. Siebzig Jahre später finden wir in der Operette *Paganini* (1925) von Franz Lehár den Geigenvirtuosen ganz im positiven Sinne des Mythos als unwiderstehlichen Frauenschwarm („Gern hab ich die Fraun geküsst“, „Niemand liebt dich so wie ich“),⁹ der sich am Ende heroisch vom leichten Leben verabschiedet und der Tonkunst verschreibt. Wie stark sich gerade in den 1920er Jahren entsprechende Bühnenwerke häufen, mag eine skizzenhafte Übersicht verdeutlichen:

8 Ebd., S. 3.

9 „Gern hab' ich die Frau'n geküsst, / hab' nie gefragt, ob es gestattet ist; / dachte mir: nimm sie dir, / küss sie nur, dazu sind sie ja hier!“ Was Paganini hier besingt, wird heute als übergriffig bezeichnet und unterliegt dem Strafbestand der sexuellen Belästigung. Wie präsent aber das Vorbild immer noch ist, lässt sich leicht bei Youtube nachvollziehen. Einige Filme von Interpretationen zeigen nicht nur den Sänger, sondern auch bildschöne Frauen aus dem Publikum, die das „tollen Mannsbild“ hingerissen anschnitten, beispielsweise: <https://www.youtube.com/watch?v=nFJzNEoBG8A>, Zugriff 11. März 2017. Den Beginn des Duets verfremden Musiker(innen) gerne leicht: „Niemand liebt dich wie so ich“.

- Benvenuto Cellini* (H. Berlioz, 1838)
Alessandro Stradella (F. v. Flotow, 1844)
Der Schauspieldirektor (W. A. Mozart/L. Schneider, 1845)
Die Zaubergeige (J. Offenbach, 1855)
Boccaccio (F. v. Suppé, 1876)
Les contes d'Hoffmann (J. Offenbach, 1881)
André Chénier (U. Giordano, 1890)
Guntram (R. Strauss, 1894)
La Bohème (G. Puccini, 1896)
Mozart und Salieri (N. Rimski-Korsakow, 1898) nach Alexander Puschkin (1830)
Tosca (G. Puccini, 1900)
Der ferne Klang (F. Schreker, 1912)
Ariadne auf Naxos (R. Strauss 1916)
Das Dreimäderlhaus (H. Berté, 1916)
Palestrina (H. Pfitzner, 1917)
- L'Orfeo* (C. Monteverdi/C. Orff, 1924)
Cardillac (P. Hindemith, 1924/25)
Doktor Faust (F. Busoni, 1925)
Paganini (F. Lehár, 1925)
Der Protagonist (K. Weill, 1926)
Les Malheurs d'Orphée (D. Milhaud, 1926)
Orpheus und Eurydike (E. Krenek, 1926)
Jonny spielt auf (E. Krenek, 1927)
Sly (E. Wolf-Ferrari, 1927)
Friederike (F. Lehár, 1928)
- Die Zaubergeige* (W. Egk, 1935)
Mathis der Maler (P. Hindemith, 1938)

Capriccio (R. Strauss, 1942)

Mozart in New York (H. Eder, 1991)

Der Gottgeliebte (Mozart/Salieri, 1995)

... fremd bin ich eingezogen (G. Schedl, 1997)

Mozart (S. Levay, 1999)

Falco meets Amadeus (2000)

Angesichts der aufgeführten Beispiele kann füglich die kritische Frage gestellt werden, welche Rolle denn die „neue Sachlichkeit“ im Musikleben wirklich gespielt habe. Die Abwendung vom „schlechten 19. Jahrhundert“ in der Musik mit seiner übersteigerten Sentimentalität und Monumentalität wurde in Deutschland zuerst vom „Wandervogel“ praktiziert und fand in der Jugendbewegung weite Verbreitung in fast allen Teilen der Gesellschaft. Natur statt Zivilisation, Selbermusizieren statt Konzert, Gemeinschaftserlebnis statt isolierter Überwältigung, so lassen sich ihre Grundrichtungen skizzieren. Die Reformpädagogik erhielt großen Aufschwung, bei Reformpädagogen wie Hermann Lietz, Gustav Wyneken und Paul Geheeb spielte die Musik eine große Rolle: August Halm zelebrierte in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf (1906-1910, 1920-1929) eine Art von „Kultur-Theologie“.¹⁰ Mit seinem Buch *Von zwei Kulturen der Musik* (1913), einer theologischen Apotheose Anton Bruckners als Synthese von Bach und Beethoven (Fuge und Sonate) nahm er starken Einfluss auf die Musikwissenschaft. Ernst Kurth schloss mit seiner musikpsychologischen Energetik an die Arbeiten von Halm an.

In der Breite schuf die Jugendmusikbewegung entsprechende Institutionen, zahllose Gruppierungen formierten sich unter der Leitung charismatischer Führerpersönlichkeiten.¹¹ In weiten Teilen ließen sie sich später von der nationalsozialistischen Propaganda einfangen und gingen in den Formierungen der NSDAP mehr oder weniger gezwungen auf. Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden sie wieder zusammen, sahen sich dann aber einer heftigen Kritik vor allem durch Theodor W. Adorno ausgesetzt. Erich

10 Lee A. Rothfarb, „Musik und Theologie - August Halm am Kreuzungspunkt seines beruflichen und schöpferischen Weges“, in *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996): S. 115-134.

11 *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg (Wolfenbüttel u. a.: Möselers, 1980).

Doflein lud Adorno 1952 zu einer Tagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung nach Darmstadt ein. Wo Fritz Jöde noch nach altem musischen Muster das obligatorische gemeinsame Morgensingen leitete und insgesamt die Vertreter der Jugendmusikbewegung wie Siegfried Borris, Wilhelm Ehmann, Felix Oberborbeck, Wilhelm Twittenhoff und Gottfried Wolters den Ton angaben, trug Adorno seine Fundamentalkritik vor. Er arbeitete sie in den nächsten Jahren aus, es entstanden die Aufsätze „Thesen gegen die musikpädagogische Musik“ (1954), „Kritik des Musikanten“ (1956) und „Zur Musikpädagogik“ (1957).¹² Die Position, die Adorno der „fremdbestimmten“ Musik des aktivistischen Musikantentums und der Gemeinschaftsbildung entgegenstellte, war die des authentischen Kunstwerks im emphatischen Sinne fortschrittlichen Komponierens, wie er sie in der sogenannten „Wiener Schule“ verwirklicht sah. (Der Begriff ist wesentlich von Adorno geprägt worden und enthält den Korrespondenzgedanken der Wiener Klassik.)

Den Vorwurf, einen unangemessenen Kultus in kunstreligiösem Sinne mit der Musik zu betreiben, erhob Adorno nicht. Er kam aus den Reihen der Jugendmusikbewegung selbst, als Theodor Warner 1954 in seinem Buch *Musische Erziehung zwischen Kult und Kunst* den Pseudokult und Eklektizismus der Jugendbewegung anprangerte.¹³ Wie stark Adorno dagegen einem religiös geprägten, emphatischen Kunstbegriff verhaftet blieb, darauf verweist sein Angriff auf „die unheilige Nüchternheit der versierten Musikpädagogik“.¹⁴ Damit spielt Adorno auf einen Begriff an, den Stefan Zweig 1925 in die Debatte geworfen hatte, als er auf Nietzsches späte Wagner-Kritik zu sprechen kam, in der nicht mehr die Trunkenheit regiere, sondern „nach Hölderlins herrlichem Wort die ‚heilige Nüchternheit‘: ‚Musik als Erholung, nicht als Aufregungsmittel.‘“¹⁵ Die Wortschöpfung geht auf Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“ zurück: „Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser.“¹⁶ Sie taucht auch bei Cle-

12 Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, 2. Aufl. (Hofheim: Wolke, 2003), S. 290f.

13 Theodor Warner, *Musische Erziehung zwischen Kunst und Kult* (Berlin-Darmstadt: Merseburger, 1954).

14 Theodor W. Adorno, „Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), S. 117.

15 Stefan Zweig, *Hölderlin - Kleist - Nietzsche: Der Kampf mit dem Dämon* (Leipzig 1925, Hamburg: Severus, 2014), S. 232. Stefan Zweig - *Gesammelte Werke*, 5. Auflage, S. 4962.

16 Friedrich Hölderlin, „Gedichte 1800-1804“, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*, hrsg. von Friedrich Beissner (Stuttgart: Cotta, 1946–1962), Bd. 2, S. 121.

mens Brentano auf: „Aber es tauchet der Schwan ins heilignüchterne Wasser / Trunken das Haupt, und singt sterbend dem Sternbild den Gruß.“¹⁷ Sie stammt aus dem orthodoxen Christentum, wo die Philokalie der heiligen Väter der Nüchternheit eine Anthologie von mystischen Schriften früher Asketen, Mönche und Kirchenväter beinhaltet.¹⁸ Nicht zufällig hat auch der am geistigen Leben der Zwischenkriegszeit als jüdischer Religionsphilosoph lebhaft beteiligte Ernst Simon den Begriff reflektiert,¹⁹ ebenso Johannes R. Becher.²⁰ Tatsächlich bildet er ein Oxymoron, da Heiligkeit eine gewisse Emphase beinhaltet, die der Nüchternheit gerade widerspricht. In diesem Sinne hat Schopenhauer dem Genie alle Nüchternheit abgesprochen, „als welche gerade darin besteht, daß man in den Dingen nichts weiter sieht, als was ihnen, besonders in Hinsicht auf unsere möglichen Zwecke, wirklich zukommt: daher kann kein nüchterner Mensch ein Genie seyn.“²¹ Genauso verwendet Adorno den Begriff, wenn er Hindemith eine „eingeborene Nüchternheit“ zuspricht und damit das Spätwerk diffamiert.²² Diese Kritik kann nur von einem Vertreter älterer romantischer Musikan-schauung kommen, der den Geltungsanspruch der neuen Sachlichkeit verkennt bzw. nicht anzuerkennen bereit ist. Es ist nicht ein Kampf um Aufklärung und Entmythologisierung, nein, es ist ein Kampf um die richtigen Götter, ein Religionskrieg in der Sphäre, in der ich die Musik als Kunstreligion der Moderne bezeichne.

Theodor Warner hat den Kultcharakter der aus der Jugendbewegung hervorgegangenen musischen Erziehung bereits frühzeitig benannt und heftig kritisiert. Seine Ausführungen sind ohne Auswirkung geblieben, gerade auch im Vergleich mit der nur kurz später verbreiteten Kritik Adornos. Ich interpretiere dies so, dass die gesellschaftliche Akzeptanz der Musik

17 Clemens Brentano, „Ausgewählte Gedichte“, in: Ders., *Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp, 4 Bde. (München: Hanser, [1963–1968]), S. 278.

18 Nach Walter Nigg müsste der Titel wiederzugeben sein mit: „Die Liebe der heilig Nüchternen zur geistigen Schönheit.“

19 Ernst Simon, „Heilige Nüchternheit (1964)“, in: Ders., *Brücken. Gesammelte Aufsätze* (Heidelberg: L. Schneider, 1965), S. 466–470.

20 Johannes R. Becher, *Macht der Poesie* (1955), siehe Wulf Koepke, „Hölderlin in einer gottverlassenen Zeit“, in *Ästhetiken des Exils*, hrsg. von Helga Schreckenberger (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 54) (New York: Rodopi, 2003), S. 209–234.

21 Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4 (Zürich: Hanser, 1977), S. 461.

22 Theodor W. Adorno, „Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, *Musikalische Schriften*, Bd. 4 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982), S. 240.

als Kunstreligion noch eine derartige Verbindlichkeit besaß, dass Warners Ausführungen mit Stillschweigen übergangen, einfach ignoriert worden sind, weil sie nicht in das Weltbild der Moderne passten. Eine Gesellschaft schafft sich ihr Weltbild auch aus einer gezielten Auswahl der rezipierten Gedanken. Warner geht es bei seiner Kritik nicht um die Zerstörung, sondern um Reinigung und Vertiefung musischer Erziehungsarbeit, die stets den „ganzen Menschen“ in den Blick nehme. Aufgrund der fortschreitenden, aus Humanismus und Rationalismus erwachsenen Säkularisierung habe sich der Pädagoge „Ganzheitsziele humanistischer Art“ gesetzt, die ihm in „gesamtmenschenführende[r] Funktion“ „priesterliche Hoffnungen“ aufnötigten und ihn dazu verleiteten, „auch summarische Verdammungsurteile“ abzugeben, „die jeder Orthodoxie Ehre machen würden.“²³ Die erstrebte „musische Ganzheit“, die Warner mit Blick auf Wagner auch als „Versuch eines laiengebundenen Gesamtkunstwerks“ umschreibt, bedürfe, da „die künstlerischen Mittel der säkularen Einheit trotzten,“ des „Mythos als Bindemittel“ durch „Entgrenzung des Geistes“, eine „Selbstsetzung mythischer Ansprüche“.²⁴ Dies habe durch quasi kultische Handlungen²⁵ einen „Pseudokult und Eklektizismus“ gezeugt, da es außer der christlichen Mythenüberlieferung „keine wirklich geglaubten Mythen mehr“ gebe.²⁶ Das „Wollen unter wahlloser Nutzung der Mittel; die Ablösung vom Kontinuum der Kultur wie der Realität“ habe einem literarischen Eklektizismus den Weg bereitet, der in romantischer Tradition bei Rainer Maria Rilke und Stefan George „eine Setzung von Führertum und Geheimbund“ hervorgebracht habe, ohne „die dort gegebene schonungslose Freilegung des Nihilismus“ zu erkennen.²⁷ So suche die musische Bewegung „feierliche Ewigkeit“, indem sie „Lebensfülle“ abstoße und „Askese“ suche.²⁸ In dem dabei zu leistenden „harten Dienst“ der Gemeinschaft (Bündische Jugend) sei sie „folgerichtig von der aktiven Askese der Männerbünde zu deren passiver Form, der Abstinenz“ gelangt.²⁹ „Aus dem positiven Ansatz der

23 Theodor Warner, *Musische Erziehung zwischen Kunst und Kult* (Berlin-Darmstadt: Merseburger, 1954), S. 7.

24 Ebd., S. 22.

25 „Wer wie der Verfasser einst an bedeutender musischer Stätte mit anderen Gutwilligen unter wiederholtem, einstimmigen Absingen von Beethovens ‚Freude, schöner Götterfunken‘ feierlich-symbolisch einen Apfelbaum umkreiste, ist eine gebrannte Katze, kann nicht umhin, kritischen Sinnes zu werden.“ Ebd., S. 35.

26 Ebd., S. 36.

27 Ebd., S. 37.

28 Ebd., S. 63f.

29 Ebd., S. 64f.

gesuchten Askese“ sei eine Abstinenz geworden, „die zu Reduktionen der Lebensganzheit“ geführt habe, also gerade nicht zum „ganzen Menschen“.³⁰ So bleibe die Jugendbewegung aller Gegnerschaft zum Trotz „ein romantisches Phänomen“ und das Musische besitze wie dieses zwei Brennpunkte, „Kunst und Kult, einen religiösen und einen ästhetischen“.³¹ Letztendlich sieht Warner den Fehler der Jugendbewegung in ihrer trügerischen Abgeschlossenheit, ihre echte musische Aufgabe in der Selbstverwirklichung angesichts der unverstellten Totalität des Jetzt und Hier, das Abendland als Erbe und Auftrag. Und für die aufgeklärte Moderne wählt er dann das Zauberwort ihrer Erlösung: „Kult darf nur einem Bereich angehören, der über einen lebendigen Mythos verfügt; der Kult kann Kunst einschließen – dem Säkularen bleibt allein ‚heilig-nüchterne‘ Vervollkommenung in härtester, ästhetischer Zucht.“³²

Bibliographie

- Adamy, Bernhard. „Schopenhauer in Pfitzners „Palestrina““. In *Schopenhauer-Jahrbuch* 63 (1982): 67–79.
- Adorno, Theodor W.. „Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation“. In: Ders.. *Gesammelte Schriften*, Bd. 17. *Musikalische Schriften*, Bd. 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, S. 240.
- Adorno, Theodor W.. „Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt“. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, S. 117.
- Brentano, Clemens. „Ausgewählte Gedichte“. In: Ders.. *Werke*. Hrsg. von Friedhelm Kemp, 4 Bde.. München: Hanser, [1963–1968], S. 278.
- Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*. Hrsg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg. Wolfenbüttel u. a.: Mössler, 1980.
- Gruhn, Wilfried. *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*. 2. Aufl. Hofheim: Wolke, 2003, S. 290f.
- Hölderlin, Friedrich. „Gedichte 1800–1804“. In: Ders.. *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart: Cotta, 1946–1962, Bd. 2, S. 121.

30 Ebd., S. 67.

31 Ebd., S. 70f.

32 Ebd., S. 77.

- Hutcheon, Michael and Hutcheon, Linda. „Portrait of the Artist as an Older Man. Hans Pfitzner's *Palestrina* and Paul Hindemith's *Mathis der Maler*“. In *Masculinity in opera. Gender, history and new musicology*. Hrsg. von Philip Purvis. New York u. a.: Routledge, 2013, S. 216–235.
- Koepke, Wulf. „Hölderlin in einer gottverlassenen Zeit“. In *Ästhetiken des Exils*. Hrsg. von Helga Schreckenberger. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 54. New York: Rodopi, 2003, S. 209–234.
- Knoch, Hans. *Orpheus und Eurydike: Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Krenek*. Regensburg: Bosse, 1977.
- Korngold, Julius. „Feuilleton. Operntheater. Jonny spielt auf von Ernst Krenek“. In *Neue Freie Presse, Morgenblatt*. 1. Jänner 1928, S. 1–5, hier S. 2.
- Krenek, Ernst. *Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike*. Hrsg. von Jürg Stenzl (= Ernst-Krenek-Studien, Bd. 1). Schliengen: Ed. Argus, 2005.
- Loos, Helmut. „Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa“. In *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum - Schlesien - Böhmen/Mähren - Donaauraum*. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und dems. Bonn: Gudrun Schröder, 1994, S. 1–17.
- Panagl, Oswald. „Art. „Künstleroper“. In *Österreichisches Musiklexikon online*. Zugriff 27. Februar 2017. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kuenstleroper.xml.
- Pfitzner, Hans. „Mein Bekenntnis zu Schopenhauer“. In: Ders.. *Reden, Schriften, Briefe*. Hrsg. von Walter Abendroth. Berlin: Verlag, 1955, S. 47.
- Rothfarb, Lee A.. „Musik und Theologie – August Halm am Kreuzungspunkt seines beruflichen und schöpferischen Weges“. In *Musik in Baden-Württemberg* 3 (1996): S. 115–134.
- Schopenhauer, Arthur. „Die Welt als Wille und Vorstellung“. In: Ders.. *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4. Zürich: Hanser, 1977, S. 461.
- Simon, Ernst. „Heilige Nüchternheit (1964)“. In: Ders.. *Brücken. Gesammelte Aufsätze*. Heidelberg: L. Schneider, 1965, S. 466–470.
- Warner, Theodor. *Musische Erziehung zwischen Kunst und Kult*. Berlin-Darmstadt: Merseburger, 1954.
- Zugriff 11. März 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=nFJzNEoBG8A>.
- Zweig, Stefan. *Hölderlin - Kleist - Nietzsche: Der Kampf mit dem Dämon*. Leipzig 1925, Hamburg: Severus, 2014, S. 232.