

# Musicology Today

Journal of the National University of Music Bucharest

Volume 7 Issue 3 (27) July-September 2016

**Title:** Musikalischer Fortschritt und der Weltkrieg der Nationalkulturen

**Author:** Helmut Loos

**E-mail:** hloos@uni-leipzig.de

**Source:** Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest / Volume 7 / Issue 3 (27) / July-September 2016, pp 215-228

**Link to this article:** [musicologytoday.ro/27/MT27studiesLoos.pdf](http://musicologytoday.ro/27/MT27studiesLoos.pdf)

**How to cite this article:** Helmut Loos, "Musikalischer Fortschritt und der Weltkrieg der Nationalkulturen", *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 7/3 (27) (2016), 215-228.

**Published by:** Editura Universității Naționale de Muzică București

*Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* is indexed by EBSCO, RILM, and ERIH PLUS

*Helmut LOOS*

*Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig*

## Musikalischer Fortschritt und der Weltkrieg der Nationalkulturen

**Keywords:** music and progress, German musicology, emphatic art history, national music

Größes Unbehagen am Mainstream der deutschen Musikwissenschaft hat mich seit meinem Studium in den 1970er Jahren begleitet. Die Prämissen einer „emphatischen Kunstwissenschaft“, die sich das Urteil über ästhetische Wertigkeit historischer Kunstwerke vorbehält, stimmen nicht mit den Grundsätzen der historisch-kritischen Methode überein, da sie die Pluralität geschichtlicher Fakten nach zumeist weltanschaulichen Aspekten beschneiden. Dabei geht es mehr um Sinngebung,<sup>1</sup> nicht um nüchterne Bestandsaufnahme als Basis eigener, freier Meinungsbildung. Ein traditionsreicher Zweig deutscher Musikwissenschaft beschäftigt sich mit sorgfältiger Faktenerhebung, die Musikphilologie, doch ist sie derartig auf die Großmeister der deutschen Musikgeschichte eingeschworen, dass sie letztendlich doch als Teil der emphatischen Kunstwissenschaft gesehen werden muss. Daneben schrumpft eine musikalische Stadt- oder Regionalgeschichtsforschung zu einer bedeutungslosen Marginalie. Allerdings: So zugespitzt, wie ich die Situation hier schildere, ist sie bereits Geschichte, viele personenbezogene Forschungseinrichtungen haben sich einer breiteren Perspektive geöffnet, das Bach-Archiv beispielsweise beschäftigt sich längst mit der gesamten Bach-Familie. Breiter angelegte Initiativen wie die 1994 gegründete *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V.* haben allerdings schon wieder mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, da die kulturpoliti-

<sup>1</sup> Wie sie auch an angloamerikanischen Universitäten in den „Humanities and Arts“ angeboten wird.

sche Förderung in Deutschland gerade eine Konzentration auf die Leuchttürme Bach, Beethoven und Wagner vorgenommen hat. Die „emphatische Kunstwissenschaft“ feiert also noch immer fröhliche Urständ, umso wichtiger ist es, sie auf ihre Grundlagen und Implikationen hin kritisch zu befragen.

Die „emphatische Kunstwissenschaft“ basiert auf der Vorstellung von der Musik als einer progressiven Kraft und ist nicht zu trennen von der vollständigen Neuverortung der Musik in der bürgerlichen Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Sie ist vollständig abhängig von dem „Projekt der Moderne“ zur „Selbstvergewisserung“ und „Selbstbegründung“ des Menschen, das Jürgen Habermas noch 1980 als unvollendet zu retten beabsichtigte, und stand ausgehend von der Aufklärung bei allen Varianten, die einschließlich von verfallstheoretischen Geschichtsdeutungen bis hin zu ihrer dialektischen Aufhebung formuliert wurden, unter den Prämissen der Säkularisierung, des Fortschrittsglaubens, der Rationalität und der Autonomie. Der Fortschrittsglaube hat sich im Weltbild der westlichen Moderne besonders prägend ausgewirkt und die Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt. Gegenüber der Vorstellung von einer „Weltliteratur“ sank städtische oder regionale Kultur zu einem provinziellen Phänomen herab, das der Aufmerksamkeit fortschrittlicher, gebildeter, höherer Geister nicht würdig erschien. Selten werden die negativen Konsequenzen dieser Einstellung thematisiert, hier interessiert vor allem der geistige Weltkrieg der Nationalmusiken, der bis heute vielerorts tobt. Er bedient sich theoretischer und ästhetischer Konstruktionen, die ihren Geltungsanspruch aus einer „emphatischen Kunstwissenschaft“ ziehen.

Der sich fortschreitend enthüllende Weltgeist Friedrich Hegels hat im deutschen Musikschritfttum deutliche Spuren hinterlassen.<sup>2</sup> Adolf Bernhard Marx und Franz Brendel sind zwei frühe Vertreter dieser Richtung, die das national-liberale Bürgertum geprägt hat. Marx nennt „Fortschritt[,] Wahhaftigkeit und Eigenthümlichkeit“ als „Bedingungen ächten Künstlerthums“.<sup>3</sup> Sie stehen in direktem Zusammenhang mit ihrem sozialen Umfeld:

Soll also die Kunst einen Fortschritt erleben, so kann das nicht anders als durch den Fortschritt im Leben der Zeit und des Volks geschehn. Die Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritte der

<sup>2</sup> Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik*, Hamburg: Von Bockel Verlag, 1995.

<sup>3</sup> Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855, S. 108.

Kunst ist eins mit der Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritte des Volks und der Zeit.<sup>4</sup>

Damit wird die Musik zum Maßstab gesellschaftlichen Fortschritts. Ähnliche soziale Zusammenhänge stellt Franz Brendel her, ein Vertreter der Zukunftsmusik Franz Liszts und Richard Wagners, wenn er mit Bezug auf letzteren schreibt:

Die Einsicht ferner ist notwendig, dass es sich nicht bloß um einen künstlerischen, sondern zugleich allgemein menschlichen Fortschritt handelt, dass die Erneuerung der Kunst von einer sittlichen Wiedergeburt ausgehen muss.<sup>5</sup>

Eine nochmalige Überhöhung der Musik erreichte Arthur Schopenhauer, der sie als direkte Manifestation des Weltwillens und als höchste Welterkenntnis installierte. Sie verband sogar idealistische und materialistische Weltanschauungen. Derart philosophisch untermauert, besaß die Musik im Weltbild der bürgerlichen Gesellschaft eine extraordinary Position, garantierte sie ihren Vertretern, insbesondere den Komponisten (mit Richard Wagner als erfolgreichstem Vertreter) doch höchsten sozialen Status. Daran änderten auch kulturkritische Stimmen mit pessimistischen Verfallsszenarien nichts, da sie nur allzu gerne auf die Musik als Mittel der Heilung und Erlösung rekurrierten.

Die Weiterentwicklung des Evolutionismus hin zur Rassenlehre, wie sie nicht nur durch Arthur de Gobineau betrieben wurde, fand große Resonanz im Bayreuther Kreis um Cosima Wagner insbesondere durch Ludwig Schemann und Houston Stewart Chamberlain.<sup>6</sup> Die gesamte Bewegung gehört in den vielgestaltigen Komplex des Sozialdarwinismus,<sup>7</sup> dessen kulturelle Dimension Elvin Hatch so umrissen hat,

<sup>4</sup> Ebd., S. 179 f.

<sup>5</sup> Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft*, Leipzig: Verlag von Bruno Hinze, 1854, S. 247.

<sup>6</sup> Wanda Kampmann, *Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums*, Heidelberg: Lambert Schneider, 1963, S. 319: „Die Konventikler und Pamphletisten des primitiven Antisemitismus erhielten eine unerwartete Bestätigung aus dem Bereich der hohen Bildung. Mit der Theorie des Sozialdarwinismus ließen sich Chamberlains Lehren leicht verbinden, das geschah alsbald in alldeutschen Kreisen, die ihn verehrten.“

<sup>7</sup> Kurt Bayertz, „Sozialdarwinismus in Deutschland 1860–1900“, in: *Charles Darwin und seine Wirkung*, hrsg. von Eve-Marie Engels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 178–202.

daß im 19. Jahrhundert die populärste Auffassung von den Ursprüngen des Menschen auf der Annahme einer Feedback-Schleife zwischen kultureller und geistiger Evolution als Resultat des lamarkschen Effekts basierte: Eine avanciertere Kultur stimulierte das menschliche Gehirn zu geistiger Aktivität auf höherem Niveau, was wiederum noch höhere Ebenen der Kulturentwicklung ermöglichte.<sup>8</sup>

Eine Variante zu der Vorstellung von einem derartigen Rückkopplungseffekt findet sich bei August Weismann (1834–1914), dem bedeutenden Vor- denker des Neodarwinismus, in einem Vortrag „über Musik bei Thieren und beim Menschen“ aus dem Jahre 1889.<sup>9</sup> Musik ist für ihn Teil der geistigen Entwicklung, „eine Steigerung der geistigen Eigenschaften der Menschheit als eines Ganzen [...], die Entstehung von Cultur im weitestens Sinne und nach allen denkbaren Richtungen.“<sup>10</sup> So wie „der Urmensch niederere seelische Vermögen, vor allem geringere Intelligenz besessen haben muss als der Culturmensch“, so habe sich „die Empfänglichkeit des Menschen für Musik im Laufe seiner intellectuellen Entwicklung gesteigert“. Von der „Eigenthümlichkeit und dem Reichthum der musikalischen Formen, wie dies Hanslik [sic] in seiner berühmten Schrift über das ‚Musikalisch-Schöne‘ in so vortrefflicher Weise dargelegt hat“, könne nur ein Kulturmensch eine Ahnung haben, hier geht Weismann von „verschiedenen Entwicklungsstufen der Menschenseele“ aus. Zu einem „stark entwickelte[n] Musiksin[n]“ gehöre „auch eine reiche, grosse, tief erregbare Seele, wie sie erfahrungsgemäss erst der höher entwickelte Intellect mit sich bringt.“<sup>11</sup> Die Musik sozialdarwinistisch als Maßstab menschlicher Entwicklung zu verstehen, ist damit von maßgeblicher Seite aus legitimiert. Wenn auch eine Steigerung der physischen Anlagen kaum mehr zu erwarten sei, so dürfen wir nach Weismann aufgrund unserer tradierten Kultur doch „auf einen beinahe unbegrenzten Fortschritt der Menschheit hoffen“.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Peter J. Bowler, „Herbert Spencers Idee der Evolution und ihre Rezeption“, in: *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Eve-Marie Engels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 309–325, hier 321 mit Bezug auf Elvin Hatch, *Theories of Man and Culture*, New York: Columbia Univ. Press, 1973.

<sup>9</sup> August Weismann, „Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen“, in: *Deutsche Rundschau*, Bd. 61, Berlin: Gebrüder Paetel, 1889, S. 50–79, hier zitiert nach ders., „Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen“, in: Ders., *Aufsätze über Vererbung und verwandte biologischen Fragen*, Jena: G. Fischer, 1892, S. 587–637. [http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann\\_vererbung.pdf](http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann_vererbung.pdf) (19.09.2013).

<sup>10</sup> Ebd., S. 613.

<sup>11</sup> Ebd., S. 633 f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 636.

Dieses evolutionistische Denken erfasste auch die sich als universitäres Fach neu formierende Musikwissenschaft. Leipzig, spätestens seit 1800 wichtiges Zentrum bürgerlicher Musikkultur, bot günstige Voraussetzungen für die europaweite Verbreitung der neuen Ideen. Hatte schon die *Allgemeine musikalische Zeitung* höchst erfolgreich zündende Artikel von Autoren wie E. T. A. Hoffmann, Friedrich Michaelis und Amadeus Wendt veröffentlicht, so wurden Hermann Kretzschmar (1848–1924) und Hugo Riemann (1849–1919) um 1900 zu wichtigen Gründungsfiguren der universitären Musikwissenschaft, unterstützt von Leipziger Kollegen wie Arnold Schering (1877–1941) und Arthur Prüfer (1860–1944). Ungeachtet der spezifischen Ausprägungen einte die neue Zunft der Musikwissenschaft das Bewusstsein um die deutsche Musik als gesellschaftlich bedeutsame Größe. Dieses Bewusstsein drückte sich in stereotypen Wendungen von der Hegemonie oder der Weltherrschaft deutscher Musik aus, die über gesellschaftliche oder politische Unterschiede hinaus reichten.<sup>13</sup>

Der ausdrückliche Hinweis auf die Evolutionstheorie als Grundlage der Musikwissenschaft findet sich bei Arthur Prüfer. Bereits 1895 in einem Vortrag über *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte*<sup>14</sup> spricht er davon, dass die Wissenschaft „das Grundgesetz von der organischen Entwicklung auf allen Gebieten natürlichen, wie geistigen Lebens aufgestellt und nachgewiesen hat“.<sup>15</sup> Das Evolutionsdenken, das die „Culturvölker“ an die Spitze des geistigen Fortschritts stellt, ist hier unverkennbar. In seiner Antrittsvorlesung als nichtplanmäßiger außerordentlicher Professor am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig verweist Prüfer auf „die Darwinsche Selektionstheorie, [und] die Evolutionstheorie Herbert Spencers“, um zu behaupten, dass „die Musik eines Volkes in noch höherem Grade, als die Sprache, wahrhaftigster Ausdruck seiner jeweiligen Kulturstufe“ sei.<sup>16</sup> Damit ist

<sup>13</sup> Oskar Fleischer, *Mozart*, Berlin: Ernst Hofmann & Co, 1900, sieht in Mozart den ersten Vertreter deutscher „Weltherrschaft“ (S. 132). Er beginnt sein Buch mit dem Namen Darwins: „Darwins Lehre von der Vererbung läßt sich für den Menschengestalt scheinbar am besten in der Kunst der Töne nachweisen.“ (S. VII) Das Buch ist erschienen in der Reihe: Geisteshelden. (Führende Geister.) Eine Sammlung von Biographien, Bd. 33. Damit ist es geradezu ein Musterbeispiel für die Verbindung von Geniekult, Evolutionsdenken und deutschem Herrschaftsanspruch und die gesellschaftliche Dominanz dieser Vorstellung. Für den freundlichen Hinweis danke ich Wolfgang Ruf.

<sup>14</sup> Arthur Prüfer, *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte*. Vortrag, gehalten in Leipzig, am 29. April 1895, Leipzig 1896.

<sup>15</sup> Ebd., S. 2.

<sup>16</sup> Ebd., S. 7 f. Arthur Prüfer, *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Antrittsvorlesung gehalten am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig. Für den Druck an einigen Stellen geändert und erweitert, Leipzig 1902.

die Musik als maßgebliche Instanz des Sozialdarwinismus zugunsten einer umfassenden deutschen Hegemonie installiert.

Das musikhistorisch angewandte „Grundgesetz von der organischen Entwicklung“ konnte Prüfer 1901 auch in dem Beitrag von Oswald Koller über „Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters ausformuliert finden.<sup>17</sup> Ungerührt wendet Koller die „Gesetze des organischen Lebens auf das geistige Gebiet“ an, er war sogar der Meinung, dass dem Kunsthistoriker ein viel lückenloseres Material zur Verfügung stehe als dem Naturhistoriker und „dank der Freiheit und Beweglichkeit des menschlichen Geistes dieser Umwandlungsprozess viel rascher vor sich“ gehe, also viel übersichtlicher sei.<sup>18</sup> Ernst Haeckels biogenetisches Grundgesetz von der Entsprechung von Ontogenese und Phylogenese bewähre sich auch in der Musik als erhaltende Vererbung, wie an jedem rationellen Musikunterricht abzulesen sei.

So zeigt es sich, dass die Gesetze, die die organische Welt beherrschen, auch für die Welt der Kunst Geltung haben: die Erblichkeit, die Variabilität, die Überproduktion, die zum Kampf ums Dasein und dadurch zur Divergenz der Charaktere und zum Erlöschen der minder verbesserten Formen führt. Empfindsamen Seelen mag es ein schrecklicher Gedanke sein, dass auch in dem heitern Reich der Kunst nur Kampf, Tod und Zerstörung die herrschenden Mächte sein sollen. Aber aus diesem Widerstreit der Kräfte geht stets das Bessere und Vollkommnere als Sieger hervor; und es ist ein grossartiger Gedanke, dass alles, was auf der Welt lebt, einem und demselben Gesetze folgt, dass unter der Wirkung dieses Gesetzes sich auf natürliche Weise aus einfachen und unscheinbaren Anfängen alles das Herrliche und Grosse in immer steigender Fülle und Mannigfaltigkeit entwickelt hat, und dass auch in Zukunft nach diesem Gesetze sich immer Schöneres, Besseres und Vollkommneres entwickeln wird.<sup>19</sup>

Die Unmittelbarkeit, mit der Koller evolutionäre Denkmuster auf die Musikgeschichte anwendet, erscheint zunächst als sehr schlicht und als unzulässige Schematisierung der Musikgeschichte. Doch prüft man die einzelnen Gedankengänge einmal unvoreingenommen, so wird sehr deutlich, wie viele gängige

<sup>17</sup> Oswald Koller, „Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7 (1901), S. 35–50.

<sup>18</sup> Ebd., S. 38

<sup>19</sup> Ebd., S. 49.

Auffassungen Koller hier formuliert und evolutionistisch begründet, die wie selbstverständlich in unser Bild von und unseren Umgang mit der Musikgeschichte Eingang gefunden haben. Vor der Folie einer scheinbar wissenschaftlich begründeten Evolutionstheorie ist die unerschütterliche Sicherheit zu verstehen, mit der das Fortschrittsprinzip musikalisches Denken beherrschte und die deutsche Musik mit dem Anspruch auf Universalität, Hegemonie und Weltherrschaft ausstattete, ohne dass dies vehementen Widerspruch oder Kritik hervorgerufen hätte. Sie verschuldet anscheinend auch den „Eigensinn“ der musikalischen Avantgarde im 20. Jahrhundert über die Darmstädter Schule hinaus, die aufgrund ihrer intellektuellen Selbstvergewisserung auch soziales Verhängnis nicht scheut.<sup>20</sup> Zweifel daran sind 1976 sogar von Carl Dahlhaus geäußert worden: „Von Fortschritt redet niemand mehr. Die emphatische Vokabel, in Adornos ‚Philosophie der neuen Musik‘ noch mit einer Unbefangenheit gebraucht, die an das 19. Jahrhundert erinnert, ist aus dem Bewußtsein der später Geborenen wie ausgelöscht“.<sup>21</sup> Trotzdem hat Dahlhaus 1990 an einem Sammelband zur „Verteidigung des Fortschritts“ mitgearbeitet,<sup>22</sup> was wohl nur durch angestrengte Dialektik zu vermitteln ist.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen vermehrt fortschrittskritische und pessimistische Stimmen auf. Sie verbinden sich mit den Namen eher als konservativ eingeschätzter Komponisten wie Felix Draeseke, Max Reger und Richard Strauss. Heinz Tiessen befürchtet 1913 einen „Rückschritt auf niedrigere Gestaltungsstufen“.<sup>23</sup> Mit dem Ersten Weltkrieg und der schmachvollen Niederlage wird einerseits die Kultur, vor allem die ‚große deutsche Musik‘ als Rettung vor dem völligen Untergang apostrophiert, andererseits erhält die Kulturkritik mächtigen Auftrieb. Sogar der Schönberg-Schüler Egon Wellesz meldet 1919 Zweifel an:

Im Sinne einer Entwicklungslehre, die im späteren Werke immer einen höheren Grad von Vollkommenheit anzunehmen gewohnt ist, die gedankenlos Neues auf das Alte türmte, ohne die Fundamente zu prüfen, ist das, was wir jetzt schaffen, kein Fortschritt,

<sup>20</sup> Martin Thrun, *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrungen und Kultur „anderer Musik“ im 20. Jahrhundert*, Leipzig: Schröder, 2009.

<sup>21</sup> Carl Dahlhaus, *Vom Mißbrauch der Wissenschaft* [1976], zitiert nach Thrun, *Eigensinn*, S. 650.

<sup>22</sup> Carl Dahlhaus, „Brahms und die Idee der Kammermusik“, in: *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, hrsg. von Albrecht Dümling, Hamburg: Argument, 1990, S. 57–68. Freundlicher Hinweis von Martin Thrun.

<sup>23</sup> Heinz Tiessen, „Fortschritt und schöpferische Funktion“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 40 (1913), S. 776, zitiert nach Thrun, *Eigensinn*, S. 624.



sondern beklagenswerte Barbarei, da unendlich vieles, an dem Gewöhnung haftet, zerstört, vergessen werden muß, um den neuen Ideen Platz zu machen.<sup>24</sup>

Selbst in den fortschrittskritischen Stimmen blieb evolutionäres Denken virulent. In Deutschland besaß es ein einflussreiches Zentrum. Spott hat der teutonische Ernst vor allem in Frankreich provoziert, aber er blieb fast wirkungslos. Bis heute ist unsere Musikgeschichteschreibung von zahlreichen, durch evolutionäres Fortschrittsdenken bestimmte Interpretationen geprägt. Ihre Provenienz und ihre Partizipation an dem im 20. Jahrhundert grassierenden Weltkrieg der Nationalkulturen wird erschreckend deutlich an einer unter dem Namen von Wilhelm Tappert veröffentlichten, scheinbar beiläufigen Bemerkung in der Ausnahmesituation des Oktobers 1914. Unter dem Titel „Feinde ringsum!“ wird ein angeblicher „Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft“ zum Anlass genommen, alles Ausländische zu verdammen. Mit deutlich sozialdarwinistischer Begründung wird eine Konzentration allein auf die deutsche Musik gefordert und mit einer Apotheose überwölbt:

Wenn nun die Deutsche Gesellschaft für Musikforschung uns die langverschütteten Quellen zu der Kunst der Gegenwart aufschließt, wenn sie uns [...] die Entwicklungsstufen verschollener Musikpflege aufzeigt, so erweitert sie unsern Gesichtskreis ebenso wie der Naturforscher, der den Fortschritt von untergeordneten Lebewesen zu den höchsten Entwicklungsstufen der belebten Welt darstellt.<sup>25</sup>

Als nach dem Zweiten Weltkrieg das Grauen und die Vernichtung in seinem ganzen Ausmaß offenbar wurden, die vom „Dritten Reich“ zu verantworten waren, wurden wieder Stimmen laut, die „das Wunder der Musik“ beschworen, „daß sie noch da ist unzerstört und unberührt, wo so unendliches

<sup>24</sup> Egon Wellesz, „Gedanken über die neue Musik“, in: *Die neue Rundschau* 30 (1919), Bd. 1, S. 506, zitiert nach Thrun, *Eigensinn*, S. 625.

<sup>25</sup> Wilhelm Tappert, „Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 81 (1914), S. 517 f., hier 517. Der Artikel ist unter dem Namen des bekannten Berliner Musikschriftstellers Wilhelm Tappert erschienen, der 1907 gestorben war. Mitte im zweiten Weltkrieg findet sich die Formulierung von der „Höchstbegabung unseres Volkes für Musik“ bei Hans Joachim Moser, „Von der Steuerung des deutschen Musiklebens“, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1943 [im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, hrsg. v. Hellmuth von Hase, Leipzig/Berlin (1943)], S. 22–26, hier 23. Freundlicher Hinweis von Martin Thrun.

Große und Schöne in Trümmer sank.“<sup>26</sup> Doch sie verhalten ohne erkennbare Resonanz, vielmehr gewann die Kritische Theorie Theodor W. Adornos in der deutschen Musikanschauung eine nahezu uneingeschränkte Dominanz. Zentral war für Adorno der Wahrheitsanspruch der Kunst, und so blieb er bei aller kulturkritischen Distanz dem „Projekt der Moderne“ in einer ganz verzwickten Weise verhaftet. Seit einiger Zeit ist eine entschiedene Abkehr von Adorno zu beobachten, zu seinen jüngeren Kritikern gehört Dirk von Petersdorff, der von literaturwissenschaftlicher Warte aus die ästhetische Moderne analysiert und ihre Zeit, „200 Jahre deutscher Kunstreligion“, als der offenen Gesellschaft feindlich gegenüberstehend anprangert. Seine Vorwürfe treffen zentrale Prämissen des „Projekts der Moderne“. Er spricht von „ästhetischer Egomane“ (Bertold Brecht),<sup>27</sup> von der „Nähe von utopistischen Kunstkonzepten und politischer Gleichschaltung“ (Gottfried Benn),<sup>28</sup> von dem elitären Selbstbewusstsein und der Verachtung der „Dämokratie“ durch eine „befugte Minderheit“, indem er Peter Rühmkorf zitiert: „Vier Wahlstimmen für vier Nobelpreise, vier für ein Kaffeekränzchen, wo solche Rechnung aufgeht, ist etwas faul im Staat Democracy.“<sup>29</sup> Und gerade Adornos Schriften erklärt er durch die „Macht der Tradition“ in „pessimistisch eingefärbte[r] Restform“:

Adorno schrieb mit veränderten Begriffen auf, was schon Schiller aufgeschrieben hatte.<sup>30</sup> [...] Und alles, was der ästhetische Modernismus [...] hervorgebracht hat, ist in der Zeit um 1800 schon gedacht worden, danach kommen, bis hin zu Adorno, die Variationen. Mit ihnen leben wir noch.<sup>31</sup>

Damit ist Adorno einer der letzten bedeutenden Vertreter des „Projekts der Moderne“ mit besonderem Schwerpunkt auf der Musik. Die Auseinandersetzung mit seinen Schriften betrifft somit über 200 Jahre deutscher Geistesgeschichte. Die Kategorie des Fortschritts und das evolutionäre Denken spielen auch bei Adorno eine große Rolle, letzteres wendet er in erster Linie auf das musikalische Material an und spricht von „der innertechnischen Evolution“,<sup>32</sup>

<sup>26</sup> Richard Benz, *Beethovens geistige Weltbotschaft*, Heidelberg: Carl Pfeffer Verlag, 1948, S. 5.

<sup>27</sup> Dirk von Petersdorff, *Verlorene Kämpfe*. Essays, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2001, S. 17.

<sup>28</sup> Ebd., S. 18.

<sup>29</sup> Ebd., S. 19.

<sup>30</sup> Ebd., S. 8.

<sup>31</sup> Ebd., S. 23.

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 12. Im Folgenden *Gesammelte Schriften* zitiert GS.

von „evolution of techniques“<sup>33</sup> oder „der Evolution der ästhetischen Formen“,<sup>34</sup> insgesamt ist ihm die „musikalische Evolution“ ein besonderes Anliegen.<sup>35</sup> Adorno glaubt daran als einen geschichtlich notwendigen Prozess, der sich durch die „Evolution der neuen Musik in der Wiener Schule insgesamt“ verwirkliche,<sup>36</sup> insbesondere im „Evolutionsprozeß“ bei Schönberg,<sup>37</sup> denn „kein anderer Lebender verfügt über solche Fülle; bei keinem anderen hat die musikalische Evolution so vollständig alle Elemente des kompositorischen Materials, Melos und Harmonik, Kontrapunkt und Formkonstruktion, Satzweise und Instrumentalklang ergriffen wie bei Schönberg.“<sup>38</sup> Er beginne bereits mit der „Evolution des frühen Schönberg“.<sup>39</sup> In der Kammermusik, in der Abkehr „vom Pomp der symphonischen Dichtungen seiner Zeit“ und der Hinwendung zum „verpflichtenden Brahmsischen Quartettsatz“ sieht Adorno den Beginn der „Evolution der neuen Musik“.<sup>40</sup> Schönberg bildet die zentrale Persönlichkeit dieser Entwicklung:

Ist es doch konstitutiv für alle Musik Schönbergs, daß sie, obzwar enger an die materiale Evolution geknüpft als jede andere, dennoch nie als bloßer Vollzug materialer Notwendigkeiten verstanden werden kann, sondern daß sie ihr Material empfängt in geschichtlicher Dialektik.<sup>41</sup>

Denn „bei keinem anderen hat die musikalische Evolution so vollständig alle Elemente des kompositorischen Materials, Melos und Harmonik, Kontrapunkt und Formkonstruktion, Satzweise und Instrumentalklang ergriffen wie bei Schönberg.“<sup>42</sup> In der „Evolution der neuen Musik in der Wiener Schule“<sup>43</sup> enthüllt sich

<sup>33</sup> Adorno u. a., „Studies in the Authoritarian Personality. Introduction“, in: GS 9/1, S. 173.

<sup>34</sup> Adorno, „Noten zur Literatur. Engagement“, in: GS 11, S. 414.

<sup>35</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Schönberg: Von heute auf morgen, op. 32 (II)“, in: GS 18, S. 383; *Musikalische Schriften V.* „Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931“, in: GS 18, S. 566; *Musikalische Schriften VI.* „Mai 1929“, in: GS 19, S. 157.

<sup>36</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Über einige Arbeiten von Anton Webern“, in: GS 18, S. 674.

<sup>37</sup> Adorno, *Musikalische Schriften VI.* „Exposé zu einer Monographie über Arnold Schönberg“, in: GS 19, S. 610.

<sup>38</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Berg und Webern“, in: GS 20/2, S. 782.

<sup>39</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931“, in: GS 18, S. 568.

<sup>40</sup> Adorno, *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, in: GS 14, S. 278 f.

<sup>41</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Zur Zwölftontechnik“, in: GS 18, S. 364.

<sup>42</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Berg und Webern“, in: GS 20.2, S. 782.

<sup>43</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V.* „Über einige Arbeiten von Anton Webern“, in: GS

für Adorno objektive Wahrheit, eine „objektiv stilsetzende Instanz, als welche sie in Wahrheit seit ihrer Evolution legitimiert war: keine esoterische Sekte mit privatem Idiom und verschworener Gesinnung, sondern fortgeschrittenes Vollzugsorgan musikalischer Erkenntnis.“<sup>44</sup> Dass dabei immer noch die alten Ideen von der Weltherrschaft der deutschen Musik eine Rolle spielen, wenn Adorno von der „deutschen Evolution des musikalischen Materials“ spricht, die „mit dem Ideal umfassender motivisch-thematischer Arbeit tief in die deutsche Tradition zurückreicht“,<sup>45</sup> muss als tragisch bezeichnet werden. Aber auf diese Weise hat es Adorno geschafft, die „Wiener Schule“ in der deutschen Musikgeschichtsschreibung als gleichberechtigte Größe neben der „Wiener Klassik“ zu etablieren.<sup>46</sup> Allerdings beschränkt sich die Gleichsetzung auf den theoretischen Anspruch der „Eingeweihten“, im Musikleben oder im allgemeinen öffentlichen Bewusstsein ist sie auch nicht ansatzweise gegeben. Allerdings haben die Rationalität der Argumentation und die Begründung in scheinbar gesicherten Erkenntnissen wie der Evolutionstheorie dazu geführt, dass Adornos Philosophie der Neuen Musik zu einem einflussreichen Leitbild der deutschen Musikwissenschaft werden konnte. Ungerührt werden dabei Vorstellungen von der Hegemonie der deutschen Musik und der Minderwertigkeit ausländischer Musik mitgenommen. Adorno demonstriert dies in seinen vernichtenden „Warenanalysen“ an einem französischen (Gounod) und drei osteuropäischen Komponisten (Rachmaninoff, Dvořák, Tschaiakowsky).<sup>47</sup>

Biologische Evolutionstheorien spielen bei Adorno keine Rolle, sie gehören aber bis 1945 untrennbar zum Fortschrittsglauben des „Projekts der Moderne“ dazu. Vernichtungskrieg und Völkermord des Dritten Reiches waren mitgetragen von Vorstellungen des „survival of the fittest“, des Herrschafts- und Überlebensanspruchs der am höchsten entwickelten Rasse, die ihre Stellung kulturell, durch die Hegemonie der deutschen Musik scheinbar bewiesen habe. Bedeutende Komponisten galten als Originalgenies, als Vorbilder des „Herrenmenschen“ mit seiner vornehmen „Herrenmoral“ gegenüber der verächtlichen „Sklavemoral“ (Nietzsche). Das giftige Gebräu, das die Nationalsozialisten aus derartigen Gedanken deutscher Geistesgeschichte wahllos zusammenmischten, verfehlte

18, S. 674.

<sup>44</sup> Adorno, *Die musikalischen Monographien*. „Zu Werken“, in: GS 13, S. 415.

<sup>45</sup> Adorno, *Musikalische Schriften V*. „Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in: GS 18, S. 134 f.

<sup>46</sup> Helmut Loos, „Zur Rezeption von *Wiener Klassik* und *Wiener Schule* als Schule“, in: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2012, S. 17–28.

<sup>47</sup> Adorno, *Musikalische Schriften I-III*. „Musikalische Warenanalysen“, in: GS 16, S. 284–296.

seine Wirkung auch aufgrund seiner scheinbar wissenschaftlichen Grundlagen nicht. Die Apologie des Genies als „Führer der Menschheit“ (Johann Georg Sulzer, 1757) und totalitäre Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk, wie sie über 200 Jahre deutscher Kunstreligion zelebriert und entwickelt hatten, ebneten Adolf Hitler und möglicherweise auch anderen europäischen Diktatoren des 20. Jahrhunderts den Weg. Die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, wie sie in der Charta der Vereinten Nationen 1948 formuliert worden ist, war jedenfalls eine Reaktion auf Vorstellungen von der unterschiedlichen Wertigkeit menschlicher Existenz, sei es aufgrund von Herkunft oder aufgrund von Bildung, und eine klare Absage an evolutionäre Wertvorstellungen.

Umso erstaunlicher ist die Hartnäckigkeit, mit der das „Projekt der Moderne“ bis in jüngste Zeit unreflektiert tradiert wird. Kritiker wie Dirk von Petersdorff sind selten und in der öffentlichen Wahrnehmung kaum vertreten. In der Musikwissenschaft wirkt sich das evolutionäre Denken bis heute ungestört aus (eine jüngere Generation hat sich teilweise stillschweigend davon verabschiedet, meidet aber die offene Auseinandersetzung). Nur zögerlich und partiell löst sich das Fach von seiner Fixierung auf die sogenannte E-Musik und die Avantgarde, bedient damit weiter den Anspruch des Bildungsbürgertums auf gesellschaftliche Führung in kunstreligiösem Sinne. Handelt es sich dabei um einen gesellschaftspolitisch hochbrisanten Machtanspruch (Deutungshoheit), so lässt sich in europäischer Dimension die Fortführung eines geistigen Weltkriegs der Nationalstaaten erkennen. Die Konstruktion von Nationalmusik und ihre wissenschaftliche Begründung gehen nur allzu häufig mit Konkurrenzdenken und Abqualifizierung anderer einher. Offenbar ist dieser Wettstreit immer noch von Vorstellungen soziokultureller Evolution geprägt, die kulturelle Standards mit Wertigkeit verknüpfen. Es scheint mir an der Zeit zu sein, diesen als Bildungsprozess verkleideten Wettstreit um geistige Vorherrschaft, um Teilhabe an der „Erwählung“ und um Zugehörigkeit zu den „Höchstentwickelten“ aufzugeben und abzulösen durch ein Konzept der Koexistenz und gegenseitigen Bereicherung verschiedenartiger Kulturen, wie es in Mitteleuropa bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zwar keineswegs konfliktlos, aber gelebte Realität war.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Vorliegender Beitrag fasst die Grundgedanken dreier früherer Vorträge zusammen: *Spurensuche – Kulturdarwinistische Tendenzen in der deutschen Musikgeschichte* (Halle 23.11.2013), *Sociocultural Evolution. Musical Progress as a Darwinian Instrument of Domination* (Vilnius 10.04.2014) und *Musica Migrans. Institutions as Starting Points for Research on Musical Interchanges between Eastern and Western Europe* (Mainz 24.04.2014).

## REFERENCES

### **Adorno, Theodor W.**

1970 *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).

### **Bayertz, Kurt**

2009 „Sozialdarwinismus in Deutschland 1860–1900“, in *Charles Darwin und seine Wirkung*, hrsg. von Eve-Marie Engels (Frankfurt a. M.: Suhrkamp), 178–202.

### **Benz, Richard**

1948 *Beethovens geistige Weltbotschaft* (Heidelberg: Carl Pfeffer Verlag).

### **Bowler, Peter J.**

1995 „Herbert Spencers Idee der Evolution und ihre Rezeption“, in *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19 Jahrhundert*, hrsg. von Eve-Marie Engels (Frankfurt a. M.: Suhrkamp), 309–25.

### **Brendel, Franz**

1854 *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* (Leipzig: Verlag von Bruno Hinze).

### **Dahlhaus, Carl**

1990 „Brahms und die Idee der Kammermusik“, in *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, hrsg. von Albrecht Dümling (Hamburg: Argument), 57–68.

### **Fleischer, Oskar**

1900 *Mozart* (Berlin: Ernst Hofmann & Co).

### **Hatch, Elvin**

1973 *Theories of Man and Culture* (New York: Columbia University Press).

### **Kampmann, Wanda**

1963 *Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums* (Heidelberg: Lambert Schneider).

### **Karbusicky, Vladimir**

1995 *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik* (Hamburg: Von Bockel Verlag).

**Koller, Oswald**

1901 „Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie“, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900*, 7, 35–50.

**Loos, Helmut**

2012 „Zur Rezeption von Wiener Klassik und Wiener Schule als Schule“, in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag), 17–28.

**Marx, Adolf Bernhard**

1855 *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik* (Leipzig: Breitkopf und Härtel).

**von Petersdorff, Dirk**

2001 *Verlorene Kämpfe: Essays* (Frankfurt a. M.: Fischer Verlag).

**Prüfer, Arthur**

1896 *Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte*. Vortrag, gehalten in Leipzig, am 29. April 1895 (Leipzig).

1902 *Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Antrittsvorlesung gehalten am 10. Mai 1902 in der Aula der Universität zu Leipzig.

**Tappert, Wilhelm**

1914 „Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft“, *Neue Zeitschrift für Musik* 81, 517 f.

**Thrun, Martin**

2009 *Eigensinn und soziales Verhängnis. Erfahrungen und Kultur „anderer Musik“ im 20. Jahrhundert* (Leipzig: Schröder).

**Weismann, August**

1892 *Aufsätze über Vererbung und verwandte biologischen Fragen* (Jena: Gustav Fischer). [http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann\\_vererbung.pdf](http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/weismann/weismann_vererbung.pdf) (19.09.2013).